

# الحدائق التكنولوجية



الدكتور علاء جبر محمد

# الحدائثة التكنو - ثقافية

الدكتور علاء جبر محمد

د. علاء جبر محمد : الحداثة التكنو ثقافية

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف ، ٢٠٠٩م

الطبعة الأولى - العراق

الناشر : مطبعة الزوراء

- الثقافة - علاقات

AL-Thaqafa

(Z)

2008

IRAQ - Nò. 1

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

(٥٣٣) لسنة ٢٠٠٩م

الإهداء

إلى

زوجتي

زهرة الحياة الجميلة

والى العطر الفائح منها

ابنتي

المؤلف



## مقدمة

# ضرورة التغيير



((ثمة خصوصيات

وافرة ، والأمر يقتضي

العثور على طريقة لتنظيم

التنوع المضني ))'

ما يكل هـ ليفنس

## ( ١ )

التغيير ... ضرورة ملحة في النسق الثقافي البشري  
المشترك ، فلا تجد فرداً يؤمن بالسكونية ، نعم قد تتفاوت  
مستويات تلك الضرورة من فرد إلى آخر ، ومن مجموعة  
أفراد إلى مجموعة أخرى ، ومن ثم من مجتمع إلى آخر ...  
ولكنها بالنهاية ضرورة حاصلة شعورياً أو لا شعورياً .

فمرة نجد أفراداً يتهيّبون من الدخول في عالم تلك  
الضرورة ، فيدعون إلى التمسك بالثوابت ويدافعون عنها ،  
لكنهم من حيث لا يشعرون يقعون تحت وطأتها ، ويدخلون  
أروقتها ، ... قد يكون دخولهم اللاشعوري ذاك ضئيلاً ، لكننا  
نقصد المحصلة ، فهم تغيّروا ولو على نحو بسيط .

---

<sup>١</sup> أصول أدب الحداثة ، مايكل . هـ . ليفنس : ٥١ : ترجمة : يوسف عبد

المسيح ثروة ، مراجعة : د. فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ،

بغداد ، ١٩٩٢ م .



ومرة نجد أفراداً يدعون إلى التغيير ويندفعون إليه بقوة ؛  
رغبةً في التطوّر وتجديد التعامل مع حياتهم وما يتلازم معها  
بأطر جديدة لم تكن موجودة من قبل ...

ومرة نجد أفراداً يقفون بين طرفي المنزعين السابقين ،  
فتكون وسطيّتهم دافعاً لتأمل التغيير " بوصفه ممارسة خارجية  
"ليؤنثوا نظرتهم بالتغيّر" بوصفه ممارسة داخلية " .

## ( ٢ )

علينا ألا ننسى ونحن نراقب هذه المستويات الثلاثة ،  
وما بينهما ، أن التغيير يأتي لتعميق حفرية الخصوصية  
وتلوينها بألوان ذاتية أو غير ذاتية .

ولو راجعنا قليلاً مجموعة الأطر الفكرية التي تحكم  
بفلسفات معينة ولاسيما تلك التي تتقيّد بأحياز زمكانية معينة  
كالنازية أو الفاشية أو الشرقية أو الغربية أو القومية العربية  
فإنها ، وإن تباينت صور حدّتها ، وإنسانيّتها ، لكنها تتلخص  
بحفرية واحدة ، هي حفرية الخصوصية .

لكننا لو ولّينا شطرنا إلى مقولات فلسفية مناهضة  
للمقولات السابقة نجد أن أطرها الفكرية محكومة بفضاءات  
حركية بعيدة عن الزمكانية ، مع ملاحظة الفارق بين ذوبان  
الزمكانية .

فمقولة " المجتمع المتناغم " الشرقية / الفلسفية تتحدث  
عن إمكانية التعايش بين القوميات والأعراق المختلفة في

مجتمع إنساني واسع ينعم بالتناغم لا التضاد ، فهي دعوة لنهاية الأضداد على سبيل التجاور ، التجاور السلمي .

أما مقولة " العولمة " الغربية / الفلسفية فإنها تتحدث عن إمكانية التعايش أيضاً بين موضوعة الحديث الفلسفي في أعلاه ، وفي مجتمع إنساني واسع أيضاً ، ولكن ليس على سبيل إنهاء التضاد بالتجاور ، بل على سبيل الاندماج الكلي ، بحيث يكون العالم الكبير المتعدد عبارة عن قرية صغيرة ، أو ربما أصغر .

فهاتان المقولتان تدعوان إلى تعميق الخصوصية ولكن بوجهة مغايرة للوجهة الأولى النازرة للأمر من منظار زمكاني ضيق .

فالزمكانيون يدعون إلى الحفر في منطقية الخصوصية دون الالتفات إلى الخصوصيات المجاورة ، بل والخشية من تداخلها وغلبة الآخر عليها ، فهي تتهيب من التلويح الخارجي بحكم الفوبيا القومية .

أما الفضائيون فيدعون إلى فضّ الحواجز بين الخصوصيات المتجاورة - بغضّ النظر عن مسافات البعد بين التجاور - مرة بالتعايش المتناغم ، ومرة بالاندماج الكلي ، فهم يدعون إذن إلى تلوين الذات بألوان الآخر .

ومن هذا كلّه نجد أن العقل ، وهو محور التفكير الفلسفي البشري ، على وحدته بين جميع المنتجين لتلك الأفكار

، اختلفت منتجاته الفكرية تبعاً لدواعٍ تكوينية كهنوتية ؛ لأنه -  
أي العقل ليس ( مجرد تراكم كمي للمعارف ، وليس كذلك  
نموماً ذاتياً ، وليس قسمة عادلة بين البشر ، ... وليس العقل  
خزانة معلومات ، وإنما العقل منتج ومنسق شبكي للفعل  
والتفاعل الاجتماعي في إطار إيكولوجي ، أي إطار جامع  
الإنسان / المجتمع والبيئة في وحدة تكاملية ، العقل انفتاح من  
خلال التفاعل الجدلي بين الفكر والفعل للذات وللآخر معاً ،  
وأداة صراع مع ذاته ومع الآخر في آن ... إنه عملية دينامية  
متطورة في تجدد مطرد )<sup>٢</sup>.

وبعد هذا كله هل يمكن أن يفرز لنا العقل مستوى آخر  
للحفر في منطقة الخصوصية يباين هذه المستويات  
المطرودة؟!.

### ( ٣ )

( عندما أجرى أليكسندر جراهام بل Alexander  
Graham Bell أول اتصال هاتفي في تاريخ البشرية مع  
مساعدته واطسون Watson ، كان صوته محمولاً عبر أسلاك  
نحاسية . وظل الصوت ينتقل على هذا النحو حتى وقتنا الحالي  
. وتوصل الأسلاك النحاسية بالفعل كل منزل إلى الشبكة  
الممتدة بمعرفة شركة الهاتف . على أن المهام والمطالب  
الملقاة على ذلك الكابل النحاسي الضيق قد تضخمت بشكل

---

<sup>٢</sup> التنوير القادم من الشرق : ٧ .

هائل لتخرج عن إمكاناته، وإن محاولات إدخال خدمات الفيديو وخدمات رجال الأعمال قسراً عبر شبكة الأسلاك النحاسية لتشبه محاولة ملء حوض الاستحمام " البانيو " بالقطارة ! .

واليوم فإن البنية التحتية القديمة للاتصالات لا يمكنها ببساطة أن تفي بمتطلبات خدمات الوسائط المعلوماتية الجديدة . ومن حسن الحظ أن صناعة الاتصالات قد طورت تكنولوجيا لن تفي بتلك المتطلبات فقط ، بل إنها ستتخطى بكثير أي متطلبات يمكن التنبؤ بها . وتمثل تكنولوجيا الألياف الضوئية بالنسبة للاتصالات ما يمثلته الترانزستور والرقاقة السيلكون للحوسبة ، فهي تغير من طبيعة صناعة الاتصالات . وهي ستدفع بتلك الصناعة إلى تغيير جلدّها تماماً كي يمكنها تلبية طلبات مستقبل الوسائط الإعلامية المتعددة . وتعتبر شبكات الألياف الضوئية الجديدة مرادفاً لطريق المعلومات فائق السرعة . وعلاوة على ذلك ، فإن الألياف ما هي إلا جزء من الشبكة التي تمدّها شركات الهواتف . وهي الأنبوبة التي تحمل تدفق حركة المرور ، إلا أنه لا بد من وجود شيء ما لتوجيه ذلك التدفق للتأكد من أن [ فلاناً ] يتصل [ بفلان ] وليس بشخص آخر . وقد أصبحت تكنولوجيا الكمبيوتر على مدار العشرين سنة الماضية تقريباً ، جزءاً حميمياً لا يمكن الاستغناء عنه من صناعة الاتصالات ) <sup>٣</sup> .

---

<sup>٣</sup> الأنفوميديا : ٢١١ .

هذا التغيير في التعامل مع متطلبات الحياة أفرز فكراً  
مغايراً للتعامل مع الحياة أيضاً ، ومن ثم للخصوصية تلّخص  
بتعميق المستويين السابقين معاً ، أو بالجمع بينهما - بتعبير  
أدق - .

#### ( ٤ )

من بين الاشتغالات التي عملت على تعميق فكرة  
الحفر بالجمع بين أداة المستويين السابقين هو الاشتغال الثقافي  
التكنولوجي ( فعلاقته بالتكنولوجيا علاقة ممتدة عبر العصور ،  
من رسوم الكهوف ونقوش المعابد وكتابات ألواح الطين ، إلى  
رسومات الكمبيوتر وفنونه الذهنية وعوالمه المخائلية . وهي  
علاقة غريبة الأطوار ، تظهر العداء ، وتبطن الوفاق ،  
تتراوح ما بين الريبة والرغبة إلى حدّ القطيعة ، وبين الحماس  
الشديد إلى حدّ الهوس ، واعتبار كل فن يتجاهل التكنولوجيا فناً  
لا مغزى له محكوماً عليه بالفشل إلى الأبد )<sup>٤</sup> ، لكن الاشتغال  
التكنو - ثقافي ردم الفجوة بين المجالين - أعني الثقافة  
والتكنولوجيا - وأنتج تصالحاً حميمياً بينهما ، ومن ثم بين  
جميع الثقافات ، فكانت الخصوصية هنا مفتوحة مع الحفاظ  
على أساسياتها .

إذ ( ينحدر الفكر المعاصر من سلالة معرفية ذات  
أصول متنوعة ، لونه بألوانها ، وألهمته من أسرار نضجها ،

---

<sup>٤</sup> الثقافة العربية وعصر المعلومات : ٤٧٩ .

وخصائص نجاحاتها ، غير أن تفرعاته بقيت محتفظة ببعض ميزاتها التي لم تغادر سمة الأصالة ، وفي عالم تكتسب فيه الحضارات من بعضها ممارسات وظواهر وتقنيات عديدة ، عبر الحوار الإيجابي ، والتبادل الحي المتفاعل ، ينشط هذا الفكر الإنساني في رحلة كونية شاملة ، يبذر في الأراضي الخصبة التي يحل فيها ، فعله الإبداعي ، فنجد ما يعجب ويبهز ، في مجالات متعددة ، تبدأ ولا تنتهي ، ومن بينها ، بل في مقدمتها : الأدب والنقد .

إن للأدب والنقد - معا - أهمية كبيرة في نقل الفكر ونشر الثقافة ، بما لهما من اتصال بالشرائح المثقفة الفعالة في أي مجتمع ، فهما يتقدمان حلبة الظهور عند الحديث عن أي فكر أو ثقافة في مجتمع ما ، إنهما مظهران حاضران للنتاج الإنساني الفذ الخلاق ، تجدهما يخبران عن القدرة الإبداعية ، والوعي المدرك ، كلما استدعيا ، وإن التلازم بينهما من الضرورة بحيث لا يمكن التشكيك فيه ، ولا يخفى سبق الأدب ، بوصف النقد عملية لاحقة له ، وهكذا عندما يجري أديب ما تحديثا إبداعيا في القصيدة العربية مثلا ، فإن النقد سيلحق هذا التحديث ، ولكن حين يكون التحديث بشكل خاص ، وخصوصيته لا تقتصر على النص وبنياته الداخلية ، بل تشمل وسيلة عرضه ، وعملية تلقيه ، فإن النقد لابد أن يتمتع بخصوصيته المناسبة أيضا ، وحين تبلغ القصيدة من مدى

معاصرتها للحاضر أن تكون متوافرة على عدد من التقانات منها الأدبية المعروفة ، ومنها ما يتعلق بطريقة التوصيل إلى المتلقي ، ومنها ما يصل إلى منح المتلقي حق التفاعل معها بأخذ انفعالاته بالحسبان في أجواء القصيدة ، ... حينها لابد لنا من نقد يوازي تلك المواصفات ليلبي حاجة الكشف الجمالي والتحليل الرصين المطلوبة منه .

كل هذا أقدمه للحديث عن التجربة الأدبية المتقدمة ، التي اطلعت عليها ، وهي للدكتور ( مشتاق عباس معن ) في تقديمه ( القصيدة التفاعلية الرقمية ) ، وتسجيله الريادة في تقديمها عربيا ، وهي تجربة لا تتسم بالريادة فحسب ، بل تتسم أيضا بالجرأة ، والمعاصرة ) ° .

( ٥ )

فالحداثة بعد هذا كله ليست إلا ( استنباط خصوصيات جديدة عديدة ، فتحة خصوصيات وافرة ، والأمر يقتضي العثور على طريقة لتنظيم التنوع

---

° لنقد الثقافي التفاعلي : د أمجد حميد التميمي ، موقع شبكة ضفاف

الدجلتين :

المضني - حسب " ما يكل . هـ . ليفنس - )<sup>٦</sup> ، وهذا  
البحث المضني يقتضي أن نحرك أصوات التغيير الخارجية  
لنعدّل في مناحي ذواتنا فنتغيّر ، ولا يمكن أن يكون ذلك مقنعاً  
إلا إذا أحسنا بضرورته .

---

<sup>٦</sup> أصول أدب الحداثة ، مايكل . هـ . ليفنس ، ٥١ .





## الفصل الأول

الحدائثة

التكنو - ثقافية

عصر من القلق المستمر



( إن القرن العشرين  
قد حول كوكبنا  
بأكله من عالم متناهٍ  
من الحقائق إلى عالم  
لا متناهٍ من الشكوك )  
إيليا بريجوج

### الشرق المؤثر :

حين نبتعد عن نقد الذات ، ونقع في شرك الغنائية  
نقتنع أننا ، أعني الشرقيين وبخاصة العرب ، أدينا دورنا تجاه  
الرصيد المتراكم للتحديث عبر العصور ، فالشرق خلق  
حداثا كثيرة سابقاً ، وعدل أخرى ، لكننا حين نعود  
لموضوعية هذا الطرح ، سنجد أنفسنا قد تجاوزنا أطر الواقع  
بخطوات ضوئية لا متناهية .

الفرض العلمي المقبول يتلخص بالتساؤل الآتي : ما  
مدى فاعلية ما قدّمت اليوم ؟ فالغات - كما يقول المثل المأثور  
- مات ، فلماذا أنفخ فيه من جديد ؟ المنطق يؤكد أن الماضي  
يمكن أن يكون دافعاً لتحريك المستقبل شريطة أن يشور في  
الحاضر ، ولكن بنظرة سريعة على ما يقدمه العرب اليوم ،  
هل يمكن أن يكون ثورة أو مشروع ثورة ، أم إننا ما زلنا عند  
سلطة الغنائية ولما نتعدّها .

دفعت هذه الغنائية " الجمودية " كثيراً من مفكري الشرق لأن يؤمنوا بالإحباط أيديولوجيا راسخة تحرك أفتهم التعامل مع الواقع ، وهذا " كيبلنغ " يؤكد بمرارة :

" ( آه الشرق شرق ، والغرب غرب ، ولن يلتقيا إلى حين تمثل الأرض والسماء وشيكاً أمام عرش الرب يوم الحساب ) " التتوير ١٣

لكن " الحراك " لاستثمار اليأس دافعاً ، مارسه كثير من المفكرين في الشرق أيضاً فحاولوا أن يجعلوا من أيديولوجيا الإحباط الراسخة حجةً للسعي الأخير ، فالموت آخر نتائج المغامرة ، وهل بعد " موت الأمل " موت آخر ، لذا حرّض أصحاب " أيديولوجيا الحراك " أنساق السعي مرة أخرى حتى إن فشلت ، لكن ذلك الحراك أخذ بعداً آخر غير المعروف ، فالشرق لا يمكن له أن ينافس الغرب علمياً ، فعمدوا لتحريك عامل المعنويات التي يبرع فيها الشرق ، وأثّرت هذه الأيديولوجيا في أنساق التفكير الذاتي والآخر أيضاً إذ قال " فريتجوف كابرا " : ( الفكر الشرقي وبشكل أعم ، الفكر الصوفي ، يهتئ لنا أساساً فلسفياً متسقاً وملائماً بنظريات العلم المعاصر )<sup>٧</sup>.

---

<sup>٧</sup> التتوير الآتي من الشرق : ٢٥٩ .

أما " يونغ " فقرر في حديثه عن تحولات الاستشراق أن الغرب متأثر بالشرق ، كتأثر الشرق بالغرب ، مع اختلاف الزاوية :

" بينما نحن نقالب رأساً على عقب العالم المادي للشرق مستعينين في ذلك بما توافر لدينا من كفاءة تقنية ، فإن الشرق بكفائته النفسية ألى بعالمنا الروحي في خضم الفوضى ، وبينما نحن نعتمد إلى إخضاع الشرق من خارج ، نراه هو يحكم قبضتنا من داخل " <sup>٨</sup>.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل أخذ المفكرون الغربيون يؤمنون بنهضة شرقية إذ اعتمدوا أيديولوجيا الحراك تلك أيضاً ، فهذا " غوته " يقول :

( من يعرف نفسه ويعرف الآخر فسوف يعترف أيضاً بأن الشرق والغرب لا ينفصلان ) <sup>٩</sup>.

### الستار الزجاجي :

لا أعتقد أن أقطاب المركزية الغربية ولاسيما الأوروبية يرضون بتصريحات مفكرين أحرار يحاولون فضح أسطورة " التخلف الأبدي " ، فـ " فولتير " حين يصف الحضارة

---

<sup>٨</sup> Young, R:White Mythologies :Wnting History and the West , London: Routledge :p249.

<sup>٩</sup> التنوير الآتي من الشرق : ١٣ .

الشرقية بأنها الحضارة التي ( يدين لها الغرب بكل شيء )<sup>١٠</sup> هو وصف حارق لكثير من الأوراق التي سوّدتها " حادثة الاستشراق " الموجّه<sup>١١</sup> لكن الحادثة تلك لم تكن مفكرة بما ستحدثه من تعددية ثقافية حادة - من جهتها - ؛ إذ يؤكد " جي كلاكرك " إمكانية القول :

" إن الاستشراق شجّع التعددية والنسبوية في الثقافة ، وشكك في بعض الأساطير التي تمثل محوراً للحادثة " <sup>١٢</sup> .  
عمل كثير من مروجي " أيديولوجيا العداة " على خلق حاجز يفصل بين النقاء شقي " البسيطة " ليعمّقوا " الفجوة الاتصالية " أكثر فأكثر ، لكن التنويريين يعمدون إلى " الحقيقة " دوماً ، فسعوا إلى فضح زيف تلك الحواجز .

فالفحوى المتجددة في فكر أنصار التناقض بحكم الاستيطان الجغرافي كما عند - هنتغتون - صاحب أيديولوجيا الصراع = الصدام ، فحوى فُضِحَتْ منذ عقود سلفت ، فـ " الاختلاف الأبدي " الذي كان شائعاً سابقاً بدعوى ( فكرة ملتبسة عن صراع إلى الحياة )<sup>١٣</sup> حطّمها

---

<sup>١٠</sup> التنوير القادم من الشرق : ١٣ .

<sup>١١</sup> أكّد أدوارد سعيد : أن الاستشراق نمط تفكيري غربي يؤمن بالهيمنة

حدّ النخاع : ينظر الاستشراق : ص ٢٢ .

<sup>١٢</sup> التنوير الآتي من الشرق : ٣٢٧ .

<sup>١٣</sup> التنوير الآتي من الشرق : ١٥ .

المؤرخ التنويري " راغافان آير " إلى أن الغرب وقصد به الغرب المؤدلج اختلق حاجزاً وهمياً بين الثقافات وبخاصة " ثقافة الشرق " و " ثقافة الغرب " لكنه -أي آير - فند هذه الحواجز ودعا إلى ضرورة الاحتكام إلى الموضوعية في تحديد القيم الثقافية وتداخلاتها ، فالثقافة الشرقية والثقافة الغربية لها تبادلات نفعية واستعارية على مدى التاريخ البشري ، فمن المجحف جداً أن نغلق ملف التبادل الحقيقي بدعوى وهمية قوامها " الاختلاف الأبدي " .

" فالفهم المسبق " - حسب هيدغر - مورس في خطاب التفريق السابق ممارسة تشويهية ، ففهم أي ثقافة غير ذاتية ( أخرى Othemess ) يستدعي - حسب هيدغر - إلى تعرّف مفاهيمها الرئيسية ؛ لتكون أساساً لفهم التفاصيل .

فعلينا والحال كذلك ، أن نعمل على ردم تلك الفجوة ، لا بفضح تلك الممارسات التي خلقت " فهماً مسبقاً مشوهاً " ؛ لأن هذا - حسب غادмир - يؤكد ( أن انحياز التنوير ضد الانحياز ذاته ) <sup>١٤</sup> وهذا التأكيد ( نبع من وهم أن البحث عن معرفة يمكن أن يرنو إلى مكان خارج التاريخ ، حيث يمكن النظر إلى العالم بموضوعية كاملة ) <sup>١٥</sup> .

<sup>١٤</sup> نفسه : ٢٩ .

<sup>١٥</sup> نفسه : ٢٩ .



إذن " ممارسة الفضح " فقط هي التي ترسخ فهماً جديداً قد يتحول إلى مفهوم فيما بعد يؤكد : أن ممارسة الفضح هذه هي ممارسة مؤدلجة فتأتي بنتائج عكسية أيضاً ، فعلاينا إثبات ما اقترحه " إدوارد سعيد " من أنه ( ليس هناك موضع أفضلية مميز خارج الواقع الفعلي للعلاقات بين الثقافات )<sup>١٦</sup> ؛ لنصرف عن أذهاننا مقولة " أوبة الأرض " الأوروبية - حسب هيدغر - ونثبت مكانها " ألفة الجغرافيا " باحتضان العالم القديم بكفيه ( الشرق ) + ( الغرب ) .

### تنبيه الآخر :

( لا نتصور ثورة علمية منفصلة عن ثورة ثقافية شاملة ، عن انتقال ذهني من كون إلى كون )<sup>١٧</sup> .

ولا نتصور أن الغرب اللافت للانتباه سجل مركزيته بعيداً عن تفعيل هاتين الثورتين ، وبخاصة الثانية التي تعدّ القتل الرئيس لتثوير الحراك داخل الذهن الجمعي بوصفه ضرورة ملحة تستدعي الحراك .

فالثقافة والشعور بالضرورة لتثويرها ، عاملان رئيسان لإحداث التطور الناقل في المجتمع - حسب د مشتاق

<sup>١٦</sup> Said :Representing the Colonized : Anthropologys

Interlocutors , Critical Inquiry 15:2 : p 216

<sup>١٧</sup> ثقافتنا في ضوء التاريخ : عبد الله العروي : المركز الثقافي العربي :

- ؛ إذ وضع معادلة شرطية الطرفين في مقاله " الأنفوميديا  
The Infomedia حسابات ثقافية "<sup>١٨</sup> بقوله :

يخوض الغرب اليوم في مساحات متنوعة من النتاجات  
الرقمية التي تشكّل بمجموعها ( عصر الأنفوميديا  
Infomedia Age ) المعرّف بأنه العصر الذي يزخر  
بمعطيات الوسائط المعلوماتية على مختلف الصعد .

ولو حاولنا تحسّس ماهية ذلك العصر أو تعرّف  
مسالكه المؤدية إلى بلوغها لوجدناها ( منابع ثقافية ) محض لا  
يمكن أن نعيها أو نخوض فيها من دون حسابها حساباً دقيقاً .  
يدفعنا هذا الفرض إلى التعامل مع المسألة تعاملاً  
حسابياً تحقّقه المعادلة الآتية :

كلما ارتفع معدل الثقافة ، كلما ارتفع الوعي بأهمية  
التطور

كلما انخفض معدل الثقافة ، كلما انخفض معدل  
الوعي بالتطور

تضعنا هذه المعادلة أمام حلّ أولي لمشكلة التفاوت  
الزمني بين مراحل العصور البشرية ، فقد عرض هذه المشكلة

---

<sup>١٨</sup> الأنفوميديا حسابات ثقافية : د مشتاق عباس معن : جريدة المدى /

العدد الصادر يوم الخميس : ١٦ / ١ / ٢٠٠٨ م .

المفكر الغربي ( فرانك كيلش Frank Koelsch ) في كتابه  
المهم ( ثورة الإنفوميديا : الوسائط المعلوماتية وكيف تغيّر  
عالمنا وحياتك؟ / The Infomedia Revolution : How  
It Is Changing Your Life ) بقوله : ( لقد ثابر الجنس  
البشري على قياس مدى ما أحرزه من تقدّم من زاوية  
التكنولوجيا ، ومنذ فجر التاريخ ، كل عنصر يأخذنا قدماً على  
نحو أكثر سرعة من العصر الذي سبقه ، فالعصر الحجري  
ظل قائماً لملايين السنين ، إلا أن عصر المعادن التي تلتها قد  
دامت لفترة تربو على خمسة آلاف سنة فقط .

وقد قامت الثورة الصناعية بين أوائل القرن الثامن  
عشر وأواخر القرن التاسع عشر ، أي أنها استغرقت ٢٠٠  
عام على وجه التقريب .

واحتل عصر الكهرباء ٤٠ عاماً بداية من أوائل القرن  
العشرين حتى الحرب العالمية الثانية ( ١٩٣٩ - ١٩٤٥ ) .  
أما العصر الإلكتروني فلم يدم سوى ٢٥ عاماً بالكاد  
. في حين بلغ عصر المعلومات عشرين عاماً من عمره  
اليوم . لقد حان الوقت لإعادة التفكير في عالمنا هذا بدلالة  
تكنولوجيا اليوم ) [ ثورة الإنفوميديا : ص ١١ ] .

فلو حاولنا إعادة صياغة النص على وفق المعادلة

السابقة لكان :

العصر الحجري = ملايين السنين

عصر المعادن = ٥٠٠٠ سنة

عصر الثورة الصناعية = ٢٠٠ عام

عصر الكهرباء = ٤٠ عاماً

العصر الإلكتروني = ٢٥ عاماً

عصر المعلوماتية = ٢٠ عاماً

يقدم لنا هذا التتابع الهرمي تفاوتاً بقطبي المعادلة  
( الثقافة ) و ( الوعي بالتطور ) :

\_\_\_\_\_ ملايين

\_\_\_\_\_ آلاف

\_\_\_\_\_ مئات

\_\_\_\_\_ عشرات

\_\_\_\_\_ عشرات أقل

\_\_\_\_\_ عشرات أقل بكثير

يكشف لنا هذا الفرض أننا - أعني العرب خصوصاً  
والشرق عموماً - بحاجة إلى إعادة حساباتنا الثقافية ، فلو أردنا  
للحاق بركب التطور فعلينا أن نعي أهميته ونتعامل معه  
بوصفه ضرورة ملحة ، فنقرب مسافته أكثر فأكثر .

لو استطعنا أن ننوّر " الثقافة " السكونية داخل أروقتنا  
، سنعمد دون شك إلى تسجيل بصمات ثقافية خاصة ، مع  
لحاظ المشترك .

المشترك الثقافي :

حين خلّفت أيديولوجيا " التفريق " عزلة وانزواء ثقافياً خائفاً لطرفي " العالم القديم " ، تحفّز " الوصل " بدافع الحاجة إليه لأن الإنسان " كائن اجتماعي " <sup>١٩</sup> - حسب د مشتاق يبحث عن وسائل الاندماج ، لا العزلة ، كان ذلك تحديداً مطلع القرن التاسع عشر على يد " فريدريتش شليغيل " تحت مسمّى " البعث الشرقي Oriental Renaissance " <sup>٢٠</sup> .

ولا يمكن فهم هذه الفكرة خارج نطاق " المشترك الثقافي " الذي يفعل بالتلاقح على مستويين :

- مستوى معرفي فطري : يتحدد بالتركيب التكويني للذات الإنسانية التي تميل للاندماج بفطرتها ، وهو مستوى أولي يبعد عن التخطيط .

- مستوى معرفي قصدي : ويتحدد بالحاجة لتبادل الأفكار والمعارف وهو مستوى متقدّم ينبع من صميم التخطيط البشري .

وقد أدى انفعال ذلك " البعث الشرقي Oriental Renaissance " بمستواه الثاني إلى ذوبان مبان ثقافية شرقية في مكتنز الذهن الغربي وبخاصة أذهان مفكريه ومثقفيه

<sup>١٩</sup> الخيال الكامل من الطموح إلى التفاعل : د. مشتاق عباس معن ،

محاضرة أقيمت في اتحاد أدباء كربلاء ، نيسان ٢٠٠٨ م .

<sup>٢٠</sup> التنوير الآتي من الشرق : ٩٣ .

وأدبائه من مثل شوبنهاور ونييتشه وغوته وأميرسون وسواهم  
بحيث بدا واضحاً في نتائجهم ومقولاتهم ونصوصهم التأملية  
والإبداعية .

### المشترك الإنفوميدي / المعلوماتي :

أجاب الدكتور مشتاق عباس معن على سؤال طرحه عليه  
محاوره الأستاذ ناظم السعود (في حوار سابق نشرت إلى  
مسألة مهمة تتعلق بما أسميته ( الضرورة الملحة لإحداث  
تغيير ) فما المقصود بهذه الضرورة ..أتعني بها الفاصلة  
التاريخية؟ أم تراها الاستجابة الفنية والجمالية لمجمل  
التحديات المحيطة ؟) ، فأجاب :

( لم تعدّ العقلانية من الأفكار العصرية ) بهذا  
الوصف الخطير ينظر فيلسوف العصر العلمي " كارل بوبر "  
إلى عصرنا الحالي ، عصر من القلق المتواصل الذي أفرزته  
آليات التطور لحظة بعد لحظة ، فنحن في ظل عصر عَجَلٍ لا  
يقف عند دكّة واحدة ، تغيّرت فيه كثير من الثوابت ، فالتضاد  
سمة قارة لا يمكن أن تذوب ، لكنها اليوم باتت سمة منقرضة ،  
فعصرنا هو عصر " نهاية الأضداد " - حسب جان بودليار -  
، فالـ " هنا " لا يختلف عن الـ " هناك " في ظل عصر ينقلنا  
الأثير حيث نشاء ، كيف نشاء ، وشاع قبلاً قول " كينبلغ " ( آه  
الشرق شرق ، والغرب غرب ، ولن يلتقيا إلى حين تمثل  
الأرض والسماء وشيكاً أمام عرش الرب يوم الحساب الربّ )

، لكننا اليوم نؤمن بـ " غوته " أكثر إذ يقول ( من يعرف نفسه ويعرف الآخر فسوف يعترف أيضاً بأن الشرق والغرب لا ينفصلان ) ، ففي جو مشحون بهذه التدافعات المعرفية أليس من الحريّ بنا أن نسهم في إثبات هويتنا قبل أن تحدّدها لنا محدّدات خارجية ، فالفُرصة مؤاتية لخلق مناخنا الثقافي بآليات مشحونة بالخصوصية ؛ لئلا نضيع في عصر التشابه وغياب " الأضداد " ، فـ " غوته " يدعونا للنسج أنفسنا بأنفسنا ، لنكون شرقاً لا يختلف عن الغرب بقوته ليست المادية بالضرورة على قدر ضرورة المعنوية / المعرفية منها ، يقول د نبيل علي في كتابه " الثقافة العربية وعصر المعلومات " : ( المعلومات مال بعد أن أصبحت مورداً تنموياً يفوق في أهميته الموارد المادية ، والمال بدوره أوشك أن يكون مجرد معلومات ؛ نبضات وإشارات وشفرات تتبادلها البنوك في معاملاتها المالية إلكترونياً . وثمة علاقة بين هذا التضاد المعرفي - المعلوماتي والتضاد الحاكم في عصرنا الذي أصبح فيه العلم هو ثقافة المستقبل ، في حين اقتربت الثقافة من أن تصبح هي علم المستقبل الشامل ، الذي يطوي في عباؤه فروعاً معرفية متعددة ومتباينة ) .

فالدخول في عالم ( الإنفوميديا - عصر المعلوماتية : The Infomedia ) حاصل لا محالة وهذه ضرورة ملحة استشعرها الغرب فمارسها بإرداته ، وحاولت أن أطرق الذهن

بممارستي التي استشعرتها ضرورية واستشعرها مثقفون عرب  
أيضاً ، فدعوا إليها كالدكتور سعيد يقطين والدكتورة فاطمة  
البريكي وسواهما <sup>٢١</sup>.

نعم ، فعصرنا عصر المشترك ؛ لأن الحدود فيه تنوب  
فالـ " هنا " " هناك " و الـ " هناك " " هنا " ، فهو إذن يثور  
في الثقافات المحلة البعد العالمي ، فلا داعي للبحث مجدداً عن  
البعد المحلي في الثقافة العالمية ، فبإمكاننا أن نطلع اليوم على  
أي ثقافة بمكبس زر على شبة الانترنت .

### مثقفو الحداثات :

في ظني أننا الآن نشهد الجيل الثالث من " الحداثة "   
العصرية ، أو لنقل ، العصر الثالث لحداثة المرحلة الحديثة  
لتاريخ البشرية .

حداثة ، ما بعد الحداثة ، حداثة الإنفوميديا " التكنو -  
ثقافية " .

هناك تصنيفات أخرى للموقف من الحداثة بين من  
يميتها ، ومن يؤكد ديمومتها ، لكننا على كل حال نجد أننا نحيا  
في جيل مغاير يقتضي مثقفاً جديداً ينصهر مع جوها العام .

مثقف الحداثة = الماكروبوليتيك " مثقف سارتر "

مثقف ما بعد الحداثة = الميكروبوليتيك " مثقف فوكو "

---

<sup>٢١</sup> حوار مع الشاعر د مشتاق عباس معن ، أجراه معه الأستاذ ناظم  
السعود .



متقف حداثۃ الإنفوميديا " التكنو - متقف "

فـ ( مهمة المتقف الناقد لدى سارتر هي أن يشارك في ساحة الرأي العام بكتاباتہ ومداخلاتہ ... ، في إطار هذه المهمة على المتقف أن يرصد ويحلل ويعرض وينقد نطاقاً عريضاً من الأوضاع ... على جبهة عريضة ممتدة . أما متقف ما بعد الحداثۃ ، فعلى النقيض من ذلك الناقد الملتزم ؛ حيث يعيبون عليه مثاليته وعموميته ونضاله من أجل قيم مجردة ، مثل الحق والحرية والاعترا ب وما شابه ذلك ، ويأخذون عليه - أيضاً - أنه يتكلم باسم البشرية جمعاء . . . ، فتأثيره يتضح على مستوى الميكرو لا الماكرو .

... إن على التكنو- متقف أن يكتسب القدرة على تفكيك هيكلية القوى الاجتماعية المسيطرة وهي تعمل في إطار الممارسات التفصيلية ، وأن يستمر في قيامه بمهمة الناقد المناضل ، لا يتحدث باسم جماهيره بل يشاركهم حديثهم ويكسبهم القدرة على التعبير ويذكي فيهم روح [ التغيير ] <sup>٢٢</sup> .

### الحداثۃ التكنو - ثقافية:

اتضح من سير الحديث السابق أن حداثتنا هذه هي " الجيل الثالث " الذي نبع من معطيات مناخه الحاكم " الإنفوميديا " الأم على تفرعات تشمل فروع الثقافة والمعرفة ،

---

<sup>٢٢</sup> الثقافة العربية وعصر المعلومات ( رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي

العربي ) : د نبيل علي : ٦٠-٦٢ .

وألصقها بموضوع دراستنا " التكنو - ثقافية " تلك التي تغطي " طقس الأدب " بجميع تفرعاته .

ومن الطبيعي أن تحتضن " طقس الأدب " متون نظرية وأخرى إجرائية تمثل جسده الحي في عالمنا المادي المعاش ، فكان الأدب هنا حيث الحداثة " التكنو - أدبية " ينماز بوصفه " تكنو - أدبياً " أيضاً تغيرت فيه آليات الصياغة والعرض .

فلو رجعنا لمواصفات النص المنتج في عصر " الشفاهية " أتجدها مشابهة لمواصفات النص المنتج في عصر " الكتابية " ؟ من المستحيل أن تكون الإجابة إيجابية ، فكل نص مواصفات تقتضيها اللحظة التاريخية بكل محمولاته المعرفية والثقافية والفنية والجمالية التي أحاطت به .

وما دمنّا اليوم نشهد عصرأ جديداً بكل محمولاته المعرفية والثقافية التي حملت لحظته التاريخية " الراهنة " فمن المؤكد أن تختلف المواصفات المميزة لنتاج عصر "حداثة الإنفوميديا " .

فكل نتاج حاضنته الوسائط التفاعلية " التكنولوجية " ، وآليات خلقه " التقنيات الحاسوبية " هو نتاج ينتمي إلى منظومة " التكنو - أدبية " .

### متقف التكنو - ثقافية :

ذكرنا في فقرة سابقة أن " التكنو - متقف " عليه أن يكون متقفاً مهموماً بالمشاركة ، وتحديد الموقف تجاه مواطن "

الجدل " و " الإخفاق " ؛ ليحقق مشروعاً ثقافياً ، ولو على سبيل  
المحاولة والطرح .

ولو رجعنا إلى " أنموذجنا " هنا ، وأقصد به " د  
مشتاق عباس معن " <sup>٢٣</sup> - وفحصنا همّه في خانة الأدب في  
مرحلتيه " الورقية " و " الرقمية " لوجدناه يقارب مواصفات همّ  
المتقف " التكنو - متقف " .

ففي مشورعه الورقي وجدناه :

• ضمن مؤسسي مشروع " قصيدة الشعر "   
التي أعادت النظر في خانة الشعر الموزون  
، وحاولت طرح رؤى في مجالي " النظرية  
النقدية " و " نظرية الأدب " وكانت هذه  
الاطروحة مثار جدل منذ انطلاقتها منتصف  
التسعينات حتى عبر أطرها المحلية لتستقر  
في بلدان عربية متعددة ، فضلاً عن  
المواقف المناهضة التي كانت بالضد منها ،  
إذ شكّلت قاعدة لبروز أفكار جديد حركت  
الساحة الأدبية <sup>٢٤</sup> .

---

<sup>٢٣</sup> هناك نماذج أخرى للـ " التكنو - متقف " في حديثنا الراهنة يمكن  
الوقوف عند مشاريعهم بدراسات قابلة ، لكننا اقتصرنا في المتن على  
أنموذج واحد ليتسع المقام لفحص مشروعه ، لا لقصد أنه الأوحد .  
<sup>٢٤</sup> العدد السادس من مجلة أشربة ، رابطة الرصافة للشعر العربي .

• دعا إلى ما سمّاه بـ " العمودي الومضة " ٢٥ الذي حاول أن يجدد في النص العمودي لا على الشكل حسب ، بل على مستوى المضمون أيضاً ، فجّد " المصطلح " و " المفهوم " و " المضمون " ، ومقتضى الفكرة : أن القطعة في تراث النقد العربي ونظريته الأدبية هي بقايا قصيدة غير مكتملة ومحصورة بعدد أبيات قليلة كل هذا لا يشكل صورة كاملة ، لكننا لو سعينا إلى تحويل " القطعة " من قصيدة ناقصة إلى قصيدة كاملة وتغييب معيار العدد " الحجم " لحصلنا على " نص عمودي مكثف يقارب النص الحدائي ويخلق رؤى صورية مفارقة " ٢٦ .

---

٢٥ هناك فرق بين كتابة النص والوعي بكتابته ، فكل المحاولات التي سبقت كتابة قصيدة التفعيلة على يد نازك والسياب لم تحسب لهم لأنها كانت محاولات غير واعية ، لكن التتظير لها ولاسيما على يد نازك حسمت الريادة لها ، وكذلك هذه الكتابة الجديدة لم يكن مشتاق هو الأوحد بين أبناء جيله في كتاباتها ولكن هو الأوحد من بينهم من دعا إليها بوعي ونظر لها .

٢٦ دعا إليه في مناسبات كثيرة كان آخرها في كتابه : مقاربات النص ، منشورات اتحاد أدباء اليمن ، صنعاء ، ٢٠٠٦م .

• ضمن مؤسسي مشروع " الجنس الرابع " الذي أعاد النظر في هوية قصيدة النثر بوصفها نصاً إشكالياً ، وحاول أن يوطر لهذا المشروع بنود في " النظرية النقدية " و " نظرية الأدب " .

• عدل في كثير من النظريات النقدية الحديثة ومناهجها وحاول أن يضع بصمات " الخصوصية " العربية عليها ، فهو مولع بالبصمة العربية ، ومن ذلك مقولة " القرآنية " <sup>٢٨</sup> التي أضافها لمنظومة المصطلح التناسلي ، وقد كتب وفقاً لمقولته تلك دراسات نقدية كثيرة منها رسائل عليا <sup>٢٩</sup> ، فضلاً عن الأبحاث التخصصية الخاصة

---

<sup>٢٧</sup> ينظر البيان في مواقع عدة منها موقع النور وموقع معكم ومواقع أخرى .

<sup>٢٨</sup> القرآنية في الصحف الأولى :مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة اليمنية ، ٢٠٠٠ وكتاب ( تأصيل النص ) مركز عبادي للدراسات ، صنعاء ٢٠٠٣م .

<sup>٢٩</sup> القرآنية في شعر الرواد ، رسالة ماجستير ،جامعة القادسية ٢٠٠٠ ، والقرآنية في شعر الحلي ، مجلة كلية التربية ، جامعة كربلاء ٢٠٠٧ ، والقرآنية في نهج البلاغة ، مجلة آداب المستنصرية ٢٠٠٩م وغيرها

بالتفريقات العلمية وسواها . وكذلك مقولة " القارئ المبدع " وهو ما أضافه لأنواع القراء في " نظرية التلقي " وأراد به " المبدع الذي يقرأ نصّه نقدياً " وهي مقولة مفارقة لمقولة " الشاعر الناقد " ، يضاف إلى ذلك مقولة " الصورة المحلية " وهي نمط تصويري قديم - حديث شائع في النصوص الشعرية منذ " دارة جلجل " عند امرئ القيس حتى يومنا هذا ، وأراد به رصد الصورة اليومية المشكلة ذات الخصوصية الدلالية ، فهي بهذا المفهوم تحقق مشكلاً نقدياً بحيث يحلها النقد الذي لا يعي خصوصيتها بمنظار دلالي بعيد عن المقصدية الحقيقية لدلالة النص ، وقد استثمرت هذه الإضافة في دراسات كثيرة منها رسالة عليا<sup>٣٠</sup> ، وكذلك مقولة " الرؤية الانفصامية " وهي نسقية رؤيوية يعتمدها المبدع شعراً وسرداً لصياغة نصّه مستفيداً

---

<sup>٣٠</sup> رسالة دكتوراه مسجلة الآن في كلية التربية / ابن رشد ، جامعة بغداد

للطالب أحمد الفرطوسي .

من " الشيزوفرينيا " <sup>٣١</sup> وهي نسقية شائعة جداً في نصوص شعراء الحداثة وما بعدها ، ويقرب من هذه الطروحة مقولته " السسيو - نفسي " <sup>٣٢</sup> منهج تحليلي يجمع بين مناهج مختلفة ولاسيما المنهج النفسي والاجتماعي والسيميائي ، منطلقاً من القاعد العلمية التي تقول أن لكل فعل ردة فعل ، إذ يفترض أن الأفعال الاجتماعية تولد سلوكيات رديّة مؤثرة في النفس بأنماط مختلفة تبدأ بالغربة والاعتراب وتمرّ بالشيزوفرينيا والهستيريا وحتى الموت . وهناك مقولات وإضافات أخرى على مستوى الإنتاج الأدبي أو المنهج النقدي أو تصنيفات نظرية الأدب يطول المقام بذكرها ، لكننا أردنا هنا أن نوضّح أن مشروعه الأدبي - النقدي كان

---

<sup>٣١</sup> دعا لها منذ التسعينات ونشر عنها كثيراً من الدراسات كان آخرها كتاب بعنوان ( الشيزوفرينيا الإبداعية ) صدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ٢٠٠٨م .

<sup>٣٢</sup> آخر ما نشره عن هذا الموضوع كتبنا ضمن مجلة ثقافتنا العدد

الخامس ٢٠٠٧م .

مغطياً لأكثر جوانب المنظومة الأدبية  
العربية .

أما رقمياً فلا يقلّ مشروع الدكتور اهتماماً بالمنظومة  
الأدبية العربية عن سابقه - الاهتمام الورقي - إذ أسهم على  
مستوياته الإبداعي والنقدي كذلك .  
فعل المستوى الإبداعي :

أنتج في الشهر السابع من العام ٢٠٠٧ مجموعته  
الشعرية التفاعلية - الرقمية العربية الأولى ليحقق ريادته "  
العربية " بعنوان " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " .  
تقول الدكتورة فاطمة البريكي (هذا هو العنوان الذي  
اختاره الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن لمجموعته الشعرية  
التفاعلية، الأولى عربياً، والتي طال انتظارها كثيراً من قبل  
جميع المهتمين بالأدب التفاعلي في العالم العربي، وقد أثمر  
هذا الانتظار مجموعة شعرية كاملة، وقد كان منتهى أملنا  
قصيدة واحدة )<sup>٣٣</sup> .

ومنذ تلك اللحظة تفاعلت الأوساط العربية معه تفاعلاً  
كبيراً ؛ لأنها - حسب البريكي - كانت غاية منى تلك الأوساط  
قصيدة واحدة فكيف بمجموعة كاملة !.

---

<sup>٣٣</sup> المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار : د فاطمة البريكي :

<http://www.middle-east-online.com/?id=54110>



وقد كتب عن هذه المجموعة لحدّ لحظة كتابة هذه الأسطر كتابات كثيرة ربت على المئة ما بين دراسة أو مقالة أو كتاب أو حوار .

وهذه الحصيصة التأليفية في غضون أشهر معدودات توحى بأهمية المنجز وتعطش الأوساط الأدبية والثقافية للتروي من معين هذه الخطوة الجريئة التي كانت تنتظر شاعراً مهتماً بهوم ساحتها الأدبية<sup>٣٤</sup>.

أما على المستوى النقدي - التفاعلي

فقدّم الدكتور مشتاق عباس معن إضافات مهمة جداً ، بوصفه صاحب تجربة يستشعر الحاجة أكثر من سواه ، ويمكن عرض أهم تلك الإضافات :

● سجل بناء نصياً للقصيدة التفاعلية - الرقمية يضاف إلى الأشكال المسجلة لأصحابها في الغرب ، وأعني " البناء الدائري المتجاوز "

● الرؤية الكاملة : إن سيادة الحرف على النص الورقي لم تكن هي الطاغية على الرقمي ، بل تقاسمته السيادة : الصورة والصوت ؛ لتكون هذه الثلاثية مكونات

---

<sup>٣٤</sup> ذكرنا سابقاً أن هناك أدباء اهتموا بجوانب أدبية أخرى فحققوا للعرب منجزاً أدبياً كسناجلة في الرواية ، واشويكة في القصة .

رؤيوية مضافة ، فالرؤية الصورية والرؤية  
السمعية مضافتان إلى الرؤية القديمة  
بالحرف ، تكون رؤى متكاملة في النص .

الخيال الكامل : لما خلق كل مكون رؤية ،  
صاحبها خيال أيضاً ، ويتعاضد تلك  
الخيالات تتكامل الرؤية عند المتلقي .

أرضية النص التفاعلي : الواجهة " مغلف  
المؤلف " كان صياغة ترويقيّة - كمالية مع  
النص الورقي - في غالبه الأعم - لكننا مع  
النص " التفاعلي - الرقمي " نشهد أرضية  
مختزلة للنص تقدّم للمتلقي طبقة أولى من  
طبقات النص من خلال واجهته النصية .

الطبقات النصية : لا يبقى النص طبقة  
واحدة مع النص التفاعلي - الرقمي ، بل  
نحن مع طبقات نصية تتوزع على مستويين  
: مستوى البناء المندمج : أي طبقة الحرف  
/ طبقة الصورة / طبقة الصوت ، ومستوى  
البناء التشعبي " النوافذ الحاملة للنصوص "  
سواء أكانت تلك النوافذ نافذة أم متفرعة بلا  
نفاذ .

● تحريك الثابت الرمزي في تواصلية  
التفاعلية - الرقمية : التواصل - حسب د  
مشتاق - صناعة اجتماعية ، وما دام الأمر  
كذلك يستطيع المنتج التفاعلي - الرقمي أن  
يعيد تخليق الثقافة ومن ضمنها التواصل  
الرمزية<sup>٣٥</sup> .

● ولو تفحصنا هذا المذكور وأمور أخرى  
غير مذكورة سنجد أن أديبنا الأنموذج هنا ،  
هو أديب تكنو - مثقف بامتياز ؛ لأنه مثقف  
مشارك ، مهوم ، يطمح لتحقيق مشروع  
متكامل من جميع أبعاده .

---

<sup>٣٥</sup> طرح شاعرنا الأنموذج هذه المفاهيم وسواها في مجموعة من المقالات  
والدراسات والمحاضرات المنشورة .

## الفصل الثاني

# جذور التفاعلية الشعرية من الورقية إلى الرقمية



المتتبع لخطوات مشروع الشاعر مشتاق عباس معن الشعري سيجد مستويات متعددة من التقنيات الصياغية في نصوصه يمكن أن تكون جذوراً لارتكاز التفاعلية فيها ، فهو شاعر تسعيني معروف له مشغله الشعري الخاص الذي أسسه أسلوبه الإبداعي منذ مجموعته الورقية<sup>٣٦</sup> الأولى ( ما تبقى من أنين الزارج )<sup>٣٧</sup>

ولم تكن مجموعته الورقية الثانية بمنأى عن ذلك المشغل ، بل كان حاضراً بوجه متطور أكثر من ذي قبل ، وهو أمر طبيعي تفرضه سنن التطور والارتقاء في الأشياء ، فقد كانت هناك تقنيات صياغية جديدة أعتمدها الشاعر في بناء نصوصه في مجموعته الورقية الثانية ( تجاعيد )<sup>٣٨</sup> . ويمكن تلخيص تلك التقنيات بالآتي :

---

<sup>٣٦</sup> مصطلح نقدي جديد يراد به : كل النصوص المطبوعة على الورق ، التي تمثل مرتكز المرحلة الكتابية من مراحل المعرفة البشرية .  
<sup>٣٧</sup> بغداد / ١٩٩٧م طبعة خاصة على عادة شعراء الحصار الاقتصادي في العراق .

<sup>٣٨</sup> اليمن / مكتبة ابن عباس / ٢٠٠٣م طبعة خاصة .

## - الحوارية ( تداخل التقنيات المسرحية والشعرية ):

الحوارية مبدأ من مبادئ الكتابة النثرية التي أخذت جانبين من جوانب التطبيق في الإبداع النصي ، الجانب النظري في السرد ، والجانب الفعلي في المسرح .

وليس خافياً على الناقد وقارئ النقد أن الحوارية كانت مبدأً نقدياً أسسه باختين في خطابه النقدي للسرد ، إذ كان تعدد الأصوات داخل السرد ، ولاسيما الرواية ، معلماً بارزاً من معالم الخطاب النقدي الباختيني ، وتطور هذا المبدأ النقدي في النظرية النقدية العالمية بحيث تأسست من خلالها نظرية التناص للناقدة الغربية جوليا كرسنيفا .

والذي يهمنا من هذه المقدمة أن الحوارية كانت مبدأً مهماً في بناء النص الإبداعي ، والنص النقدي على حدّ سواء .

يضاف إلى ذلك أن مقولة ( الإفادة من الأجناس والعلوم في صياغة النص الإبداعي ) كانت من أساسيات عصر الحداثة التي لم تألُ جهداً في استثمار أي شكل من أشكال التغيير والتحديث ، لإخصاب النص وتوصيله إلى متلقيه بأبهى صوره التأثيرية والعلامية .

هذا كله كان مقدمة لتشكل أدوات الشاعر مشتاق عباس معن الفكرية والنصية.

لذلك حاول أن يستثمر هذه التقنية البنائية الدينامية في بناء نصّه ، وأقصد بها الحوارية ، فكانت مرتكزاً مميزاً لنصوصه

منذ نصوص البداية في تسعينيات القرن المنصرم ، حتى التفت إليها النقاد مبكراً ، فقد رصد هذه التقنية الشاعر والناقد علي الفواز إبان استضافته لتقييم نصوص مجموعة من الشعراء الشباب آنذاك في ملتقى الرصافة الشعري الأول عام ١٩٩٦ ، فنذكر أن أهم ما يميز نص الشاعر مشتاق هو ذلك الاستثمار الحيوي لتقنية المسرح ولاسيما الحوار منها ، بحيث كان استثماراً فاعلاً في تقديم الدلالة النصية بشكل مختلف.

وقد تضمنت مجموعته الأولى نصين حواريين اعتمدتا على تقنية تعدد الأصوات بين شخوص أداروا مفاصل النص بشكل حيوي تفاعلي ، يقودنا إلى تخیل الحركية الحوارية بشخصها ، وكلامهم ، لا بكلامهم فحسب .

كان النص الأول بعنوان (في فجر ما ... ستموت الولادة) تجاذب الحوار فيه أربع شخصيات هي :

- الميت
- الراهب .
- الذئب .
- الفجر .
- إذ يقول فيها :

الميت :

وانشر سناك الندي	زر مرقدي في غد !
انزع ما في يدي ؟!	لعلني في سمالك



### الفجر:

اخفض نذاك ولا تبج ،

والجم رؤاك

فإن في الصبح الرؤى ... !

اخفض نذاك ولا تبج ،

اخفض نذاك ... !

### الذئب :

أو قد صحا ...

أو قد صحا ...؟!

إنني بكفّي قد نسجت له الكفن !

وزرعت في أصفاده

جدثاً عريق :

يطوف في أرجائه

طريق غريق

أعمى،

وما في كفّه غير النوثن ... ؟!

... ..

... ..

... فاشرع سنائك ، وارنو

إنني أشمّ مع الصباح ندائه ...

### الراهب :

ألق

هي الرؤيا

ألق هي الرؤيا ، وما في هذه ألق ... ؟!

الذئب :

ألق ... هي الرؤيا !!

فاسرع ... فما في هذه ألق .

واغرس دماه في دمك

واطفي رؤاه بمقدمك

واسرع ... فما في هذه ...

ألق !!

الفجر :

اخرس رؤاك ولا تصح ...

واطفي رؤاك بمقدمه ...

... ..

... واسكت ؛

فما في هذه ...

ألق ... !

الذئب :

مزق رؤاك ... وأعطني كفني !.

مزق رؤاك ... ورد لي كفني !.

مزق رؤاك ،

وزق...!

بعده كفني .!

الميت :

زر مرقي في غدي وانشر سناك الندي

وافتح به كل باب يا واهب الفتح ،

من يدي

وفي يدي

زر مرقي ...!

أما النص الثاني فهو بعنوان ( حكاية ) وكان مرتبطاً بثيمتها  
محاكمة الحاضر بلغة الماضي ، هروباً من أسنة الرقابة وقت  
كتابتها ، فهي تفضح المسكوت عنه ، بلغة إيحائية رامزة يمكن  
قراءتها من عدة وجوه .

وتجاذب أطراف الحوار فيها ( أربعة ) أطراف ، هي :

- الراوي .

- مشهد .

- القارئ .

- الأبطال .

وسنقف عند النص الأول بشيء من التحليل لنتفحص منشئ

التفاعلية فيه ، من خلال عدة ملاحظات هي :

١- نلاحظ أن شخوص الحوار متنافران ، ولكن بآلية صياغية جعل المتلقي يحسّ بواقعيته وإمكانية حدوثها ، فما بين ميت وذئب وراهب ، تحركت دلالات النص بتفاعل حوارى متسلسل .

٢- يلاحظ أمر آخر على النص هنا أنه زواج بين أشكال نصية ثلاثة ، هي :

- العمودي .

- التفعيلة .

- النثر .

وهو اشتغال صياغى متميز قلّ من يحسن بنائه من المبدعين التجريبيين ، يمكن حسابه على التفاعل بين الأشكال الإبداعية .

٣- يمكن ملاحظة تقنية ( الحذف ) الداعية للتأويل لسدّ فراغ النص هنا ، كما يصفها آيزر<sup>٣٩</sup> ، وهي تقنية تدفع المتلقي للمساهمة في تشكيل النص ، ولاسيما في قوله :

اخفض نذاك ولا تبج ،

والجم رؤاك

فإن في الصبح الرؤى ... !

اخفض نذاك ولا تبج ،

---

<sup>٣٩</sup> ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلى : د فاطمة البريكى : المركز الثقافى العربى / ٢٠٠٦م / ص ١٢٠ .

اخفض نذاك ... !

إذ يستدعي البناء هنا تأويل تكملة للنص تسد الفراغ الذي تقصد تركه الشاعر هنا ، كبادرة من بؤادر إدخال المتلقي في صميم بناء النص ، وإسهامه في هيكلته الدلالية ، وهي مبدأ مهم من مبادئ التفاعلية .

### - السيناريو ( تداخل التقنيات الدرامية - التمثيلية والشعرية ) :

كانت تقنية السيناريو تقنية بنائية لاحقة في نص الشاعر مشتاق ، إذ استثمرها في مجموعته الثانية ، وهي تقنية ليست سهلة المنال ، فتحولها من تقنية كتابية لهندسة مشاهد تمثيلية تطبيقية إلى تقنية لبناء نص إبداعي ، أمر ليس بالهين ، لأن النص الإبداعي يحاول أن ينأى بنفسه عن كل ما هو كتابي - نثري ؛ لكي لا يتهم بالنثرية ، فيبتعد عن منطقة التأثير الشعري وسحريته .

وقد تضمنت مجموعته الثانية ( تجاعيد ) ثلاثة نصوص شعرية هي :

- ريشة من سكون السؤال .
- من سيرة الغبار .
- ثلاث وصايا لرفات صديق تفحم .

وكانت هذه النصوص تجمع بين شكلي النص التفعيلي ،  
والنص النثري ، لإحداث تنويع شكلي في النص ، ناهيك عن  
التنويع الإيقاعي الذي يضيف جمالية أخرى مؤثرة في إرسال  
النص واستقباله .

وكانت تعتمد أيضاً على آلية ( القطع ) في تشكيل هيكل  
النص الخارجي ، للتأثير في محتواه الداخلي ، فكلمة ( قطع )  
كانت بمثابة المهندس لتوجيه مجريات النص ، بالضبط كما  
كانت المهندس لتوجيه الممثل في مجريات الحدث داخل العمل  
الدرامي .

يقول في إحدى نصوصه ( السيناريوهاتية ) - إن جاز لنا  
التعبير - <sup>٤٠</sup>:

ريشة من سكون السؤال ... سيناريو

على حين غفلة ...

ولجت على جملي ... فتحة السَّم

فانفتحت في يدي

فوهات الصحارى

...

---

<sup>٤٠</sup> نعد في دراستنا هذه إلى نقل نصوص شاعرنا الرائد الورقية كاملة ؛  
ليتمكن القارئ من قراءتها كاملة ، وفحصها بتأنٍ كامل .

ها هنا :

يرقص الطيف

يهتف الحلم ...

... وسط العجول .

وهناك ... بين سنايك الرمل

الممدّد فوق أعطاف

السنين ... ،

غفا طور سين ؛

- خلعت فؤادي

جلدي ...

كلي ...

لعلي أرى

ما رآه

\_\_\_\_\_ (قطع ) :

[أنسيت أنك

شربت العسل ...

أيام الفتنة ...

غرفت

الكفة

تلو الكفة ] .

قال لي : (صاحب الخيط ) :

- ابحث ( على ) دمك الذي

قطّـرته للحوت ... حين نسيتـه

فهناك ...

...

فوق الصخرة الكبرى

ستجد عصاك ...

واضرب بها كل الخطايا :

تتبجس لك ألف عين

من رحيق الطهر



(قطع) :

---

[فرعون يخرج من

وسط النيل ...

فإياك أن تشقه ] .

لقلفتُ ما نرأته مائدة السماء

وحملته ...

ناعت به كتفي

فانحنى رأسي

(يا ابن أم ...)

... لحيثي قصرت

حين طالت سواعد أمتي

وأخفت كفها في

ملاذ

الرقيق ...

فانثر المنّ

وانثر البقل ... والثوم ... و ...

(قطع) :

[أبعد الثوم ...

فرائحته تبعد الملائكة

عن فم الناسك ] .

دع سلوتك ...

(قال لي صاحب الخيط )

واعطف على بركة القدس

لعلك ...

تلحق البحر

فهناك يرقص ما تبقى

من سفين العبيد

... لا تخرق القاع

فالموج يأكلهم

(قطع): \_\_\_\_\_

[الوحوش غفت ...

لأن المساكين احترقوا أدوراها ] .

أين أنتَ ...

[جملي] ...

أأغرثك الصحارى ،

فداعبتها يداك ... ؟

ونسيتني في التيه ..

- كيف أطوف ؟

وأنتَ من مضغتَ يداه الدرب

واحترف المسير ...

(قطع): \_\_\_\_\_

[لا تقترب]

السؤال .

حينما تقترب من

تخوم السؤال] .

- إذ نلاحظ أن مبدأي التداخل بين الأجnas ، والتداخل

بين الأصوات يضيفي مسحة تفاعلية على النص ، وهي

مسحة مهمة جداً إن قرناها بآلية التأويل التي ستحضر

في توجيه النص ، فهي آلية مهمة من آليات التفاعل النصي .

### - الهامش ( تداخل تقنيات الكتابة - هندسة الطباعة

والشعرية ) :

الاستفادة من تقنيات الهندسة الطباعة كانت تقنية أخرى من تقنيات بناء النص عن الشاعر مشتاق عباس معن ، وكانت على مستويين :

- مستوى المتن والهامش في نص واحد متداخل .
  - مستوى المتن والهامش في نصين منفصلين متتابعين .
- ولعل المستوى الثاني أكثر نضجاً وحادثة من المستوى الثاني ؛ لأن جعل نص منفصل هامشاً لنص منفصل آخر أمر ليس باليسير ؛ لأنه يتطلب درجة في حياكة النصوص وربط دلالاتها بشكل لا (ينشز) بينها خاصة وهي بمثابة المتن والهامش .

يضاف إلى ذلك أن هذه التقنية البنائية لم تكن محصورة بالشكل الذي مارسه الشاعر على أرضية النص الشعري في ( تجاعيد ) .

ولعل أطول تتابعي نصي في ( تجاعيده ) تمثل في ترابط نصوص :

- الطريق إلى سبأ .
- هامش .

- هامش ٢ .

إذ كان هامشان لمتن واحد .

وهي آلية تفاعلية حتماً ، ولو على المستوى الورقي ؛ لأنها

- تستدعي بناءً لا خطي للنصوص ، فهي متداخلة بين

مستويي المتن والهامش وهامش الهامش .

- تستدعي تدخلاً من المتلقي في إعادة بناء النص

ليستكشف دلالة النص المخبوء بين طيات هذه السلسلة

التتابعية من النصوص .

- الومضة ( تداخل تقنيات الفلاش - لقطة الكاميرا

والشعرية ) :

الومضة بأبسط توصيفاتها : تقنية أخذت من آلية لقطة

الكاميرا التي تحتفظ بشكل موحٍ لحدث معين يمكننا استنباط

دلالات وعلامات متنوعة بالتأمل والتركيز<sup>٤١</sup> ، واستطاع

المبدع أن يستثمر هذه التقنية من خلال آلية الضغط على

الألفاظ واستعمال أقل قدر ممكن منها في بناء نصوص ؛ فهي

( في مستواها الحجمي، تتطلق من تقليص حجم النص إلى

أقصى درجة في إيجازية اللفظ، بحيث لا يمكن معه حذف أي

لفظ أو جزء منه .

---

<sup>٤١</sup> العمود الومضة : د. علاء جبر محمد : ٤ مجلة الشباب العراقي ، ع ٣

في حين يتعلّق اشتغال (القصيدة الومضة) في مستواها  
الرؤيوي بتكثيف الفكرة ومراعيها الدلالية إلى أقصى درجة،  
بحيث تتواءم مع المستوى الحجمي السابق، ولكن الخلاف  
بينهما: أن التكثيف الأول في الحجم يدعو إلى تقليص اللفظ،  
في حين يدعو التكثيف الثاني إلى توسيع الدلالة) <sup>٤٢</sup> .  
وقد كان الشاعر مشتاق عباس معن مستمراً هذه التقنية  
في شعره بمستويات مستعملة ، وأخرى غير مستعملة .  
فالأولى كانت في نصوصه النثرية والتفصيلية ، وإن كانت  
الومضة التفصيلية قليلة جداً في شعر الشعراء مرحلة  
التسعينات.

والثانية هي ومضة العمودي التي كان الشاعر مشتاق  
عباس معن مؤسساً <sup>٤٣</sup> لها في كتابات ونصوص كثيرة ، منها ما  
حرّره في كتابه (مقاربات النص) ، إذ قال فيه معرفاً  
للعמודي الومضة بأنه : (إنتاج تجديدي يطمح إلى المغايرة من  
خلال تكثيف اللفظ وانفتاح الدلالة، بحيث يدل النص بأقل  
مساحة بنائية على أكبر قدر ممكن من الدلالة) <sup>٤٤</sup> .

<sup>٤٢</sup> مقاربات النص : د. مشتاق عباس معن : اتحاد الأدباء والكتاب  
اليمنيين / ٢٠٠٦ / ص ١٠٠ .

<sup>٤٣</sup> ذكرنا في هامش سابق أن كتابة النص غير الوعي بكتابته فالتنظير له  
وتسويغه في نظرية الأدب والنقد هو الفيصل في حسابه أوليته .

<sup>٤٤</sup> القصيدة الومضة : د. مشتاق عباس معن / مجلة الحرس / السعودية  
ع ٢٨١ - ١ / ١٠ / ٢٠٠٥ م .

أما عن رأيه في تفعيل هذا النمط المغاير في بناء النص العمودي ، فيتلخص بالآتي :

- تغيير نظرة النقاد لحجم النص ، فسابقاً كانت القصيدة هي ما تجاوز العشرة أبيات على أشهر الآراء ، لكننا هنا نقول إن القصيدة لا تتحدد بالحجم على قدر تحددتها بالإفراز الدلالي ، والتأثير في أفق انتظار المتلقي ، فالمهم هو اكتمال الرؤية والدلالة .

- المقطوعة هي بقايا قصيدة لم تكتمل أو ضاع كمالها بالسقط ، لكن العمودي الومضة هو النص المكتمل صورة ورؤية وإن كان حجمه ضئيلاً .

وكان نصّه ( التيه ) من أوائل نصوص العمودية الومضة إذ كتبه سنة ١٩٩٤م وقد أثار هذا النص تأمل الشاعر الكبير الأستاذ الدكتور عبد الأمير محمد أمين الورد ، إذ وصفه بأنه قصيدة فريدة لا مقطوعة<sup>٤٥</sup> .

إذ يقول الشاعر فيها :

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثارني  
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يميناً وهو محض يسار  
قديماي لا أدري تسير أم السبي تخطو يداي وتهدي بمساري  
ضاع الطريق أم التي ضاعــــــــت خطاي ولفها مشواري

---

<sup>٤٥</sup> جلسة نقدية خاصة ببغداد .

## نتيجة :

استكشفنا فيما مضى من تفاصيل مشروع الشاعر مشتاق عباس معن مجموعة من المستويات المهمة في نصوصه الورقية التي تنتمي إلى خانة ( التفاعلية ) ؛ لأنها :

- تستدعي تدخل المتلقي في إعادة بناء النص لاستكشاف الدلالة .

- تستدعي تشغيل آلية التأويل للحفر في دلالة النص .

- تستدعي تداخلاً بين حقول معرفية وإبداعية متنوعة للتفاعل وتنتج نصاً إبداعياً مؤثراً

- تستدعي - في غالبها - تدخلاً من قبل المتلقي .

ولو تفحصنا ميزات النص التفاعلي - الرقمي ، لوجدنا أن هذه السمات تدخل فيها ، وإن كانت هناك فوارق تقنية وبنائية أخرى بين النصين .

أردنا من هذه القراءة الاستكشافية القول إن انتقال الشاعر المبدع مشتاق عباس معن من النص الورقي إلى النص الرقمي ، لم يكن طفرة غير مسوغة ، بل كان تحولاً مسوغاً ؛ لأنه كان يعتمد حتى في نصوص الورقية مستويات معينة من مستويات التفاعلية التي أهلتها لاستشعار أهمية ذلك التحول فتلبسه بوعي لا بالاعتباط .





## الفصل الثالث

العلاقات التركيبية والاستبدالية  
في صياغة النصّ الشعبي



لم يكن النصّ التفاعلي - الرقمي بالنصّ التقليدي بحيث  
يمكن أن يحتمل قراءة واحدة أو توجيه واحد ، بل هو من

النصوص التي تحسب على " الأدب الصعب Ergdic

Literature " - كما يسميه إيسن أرسيت Epsen Arseth

- ولعله قصد منه فرعاً واحداً ، وهو النصّ المتأه ، لكنني

عممته هنا تبعاً لطبيعة المتلقي العربي الذي ينظر إلى النصّ

المتفرّع بجميع أوصافه بأنه متأه .<sup>٤٦</sup>

ومن بين التقنيات التي تحسب على تعقيد النصّ التفاعلي -

الرقمي ، هي تقنية الخفاء والظهور من خلال الماوس ، سواء

أكان ذلك الخفاء والظهور نافذاً - أي متفرعاً لصفحة جديدة -

أم غير نافذ .

فبالضغط على أيقونات محددة في النصّ التفاعلي -

الرقمي تتفتح أمامنا نوافذ جديدة نافذة ، في حين لا تتفتح تلك

النوافذ حين تكون البرمجة المتعاطية مع الماوس بالتمرير لا

الضغط .

---

<sup>٤٦</sup> الفجوة الرقمية مشكلة علمية ومعرفية وثقافية تعانها الشعوب التي  
ليس لها حظ وافر من المعلومات التقنية ولا سيما العربية ، الأمر الذي  
يصل إلى الأمية الإلكترونية كما هو عند الشعوب النامية والعربية منها  
على وجه الخصوص ، ينظر كتاب : الفجوة الرقمية لحجازي ونبيل  
علي.

وحضرت التقنيّتان " بالضغط " أو " بالتمرير " في مجموعة شاعرنا الرائد ، وكانت التقنية الثانية عامل تعدد للقراءات النقدية - التحليلية .

وبمراجعة مجموعة من الدراسات التي كتبت عن هذه المجموعة - أعني تباريح رقمية - وجدت تلك القراءات تتحصر في ثلاثة جوانب استتبعت زاوية نظر الناقد ، وهي :

- الحركة : تحدثت الدكتورة فاطمة البريكي والدكتور

أمجد حميد التميمي عن تقنية " التمرير " في التباريح من وجهة توظيفها الحركي داخل النص .

فالشاعر الرائد - حسب تحليل د. البريكي - ( استخدم تقنية أخرى متعلقة بالحركة، وهي تعتمد على إظهار الكلام وإخفائه بالإفادة من تقنية النص المتشعب، ومن ذلك ما يظهر في الصفحة الرئيسية، إذ نجد على يسارها جملة شعرية تتألف من خمس كلمات مكتوبة فوق بعضها "أيقنت أن الحنظل موت يتخمر" .. وكل كلمة من هذه الكلمات الخمس تمثل رابطاً خفياً لجملة شعرية تختلف من كلمة لكلمة، والملاحظ أن هذه الجمل تظهر بمجرد تمرير المؤشر على الكلمة، ولكنها تختفي بعد مرور بضعة ثوان سواء حُرِّك أو لم يُحرَّك، وهي بمثابة روابط تشعبية غير فعالة، بمعنى أنها لا تحيلنا إلى أي صفحة أخرى، إذ يظل القارئ/ المتصفح حتى بعد النقر عليها في الصفحة الرئيسية ذاتها لا يبارحها .

... مع أن الوضع الحالي يجعل القارئ متحفزاً ومفكراً في الوقت ذاته، فهو لا يستطيع الوصول إلى النص "بضغطة زر" كما يُقال، إنما يحتاج إلى أن يفكر في الطريقة التي يمكنه بها الحصول على النص، والمحاولة والتجريب أكثر من مرة، وهذا في النهاية شكل من أشكال التفاعل مع النص، أفضل من القراءة فقط التي تعد تلقياً سلبياً<sup>٤٧</sup>.

- طبقات نصية : أما الدكتور أمجد حميد التميمي فنظر إلى هذه التقنية على أنها علاوة على كونها عنصراً حركياً ( يخدم تشكيلة النصّ بأداء حركي يفعل من مستوى " التفاعلية " بشكل أكبر )<sup>٤٨</sup> فإنها تشكل تقنية لهيكل النص على شكل طبقات ( فحين يمرّ مؤشر الفأرة على كل أيقونة ، تطلعه تلقائياً على امتداد الكلمة النصّي ، فمجموع الكلمات يظهر نصاً شعرياً ، وكل منها تعد رأس نص شعري آخر يتم التوصل إليه تباعاً بتحريك المؤشر على كل واحدة ، وكل نص يصل إليه المتلقي يعبر له عن هواجسه أو يجيب عن أسئلته المفترضة بحسب انفعاله المتوقع لتحقيق التفاعل معه

<sup>٤٧</sup> المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

<sup>٤٨</sup> مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي : د. أمجد حميد عبد الله : ط ١ ، العراق

، ٢٠٠٩ م .

عبر تسطير رقمي تقني .

فكل كلمة من كلمات هذه الومضة " الجملة الشعرية " تتطوي على نصّ باطن ، تكشفه تقانة التمرير بالماوس ، مما يقدّم لنا طبقات نصيّة - حسب د. مشتاق عباس معن -<sup>٤٩</sup> ( ٥٠ .

- التشعب : نظر الدكتور عادل نذير الحساني إلى تقنية التمرير نظرة إجمالية بضمّها إلى تقنية الضغط ، ليخرج بنتيجة أنها موظّفة من لدن شاعرنا الرائد على سبيل استجلاب التفاعلية في عملية التواصل بين المتلقي والتّباريح ، فقد (استثمر الشاعر الأداء التقني للمؤشر الذي ترافقه فعاليات تقنية في حالتي تثبيته أو ضغطه على مجموعة نقاط الارتباط التشعبي ( hyperlink)<sup>٥١</sup> وهذه الثنائية التقنية سرعان ما

---

<sup>٢٩</sup> الطبقات النصية في تركيبة النص التفاعلي الرقمي : د. مشتاق عباس معن : ٢٣ ، الكتاب الاستنكاري لاحتفالية جامعة كربلاء / كلية التربية في ١٥ / ١٢ / ٢٠٠٧م بعنوان ( الشعر التفاعلي الرقمي الريادة والاحتفاء/ ١ ) العراق ، ط ١ ، ٢٠٠٩م .

<sup>٥٠</sup> مقنمة في النقد الثقافي التفاعلي : ١٢٠ .

<sup>٥١</sup> - الرابط وهو ما يربط بين العقد، ويتجلى من خلال زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة بلون أو خط تحتها ويتمير المؤشر عليه يتحول المؤشر إلى كف، أو يظهر لنا شريط يطلب منا النقر وعند النقر على

يشاهدها المتلقي ويتفاعل معها بدءاً من واجهة تبايرج رقمية  
...، فهناك سبع نقاط ارتباط اثنتان منهما يكونان على يسار  
الشاشة، أو المشهد التفاعلي الأول، وهاتان لا تعملان إلا بالنقر  
عليهما وهما سينقلان المتلقي إلى نصوص المتن الشعري وكل  
منهما يحمل عبارة (اضغط فوق ضلوع البوح)، والخمس  
الباقية تكون على يمين الشاشة تنتظم بشكل رأسي وتعمل  
بمجرد مرور المؤشر عليها وتثبيته وحينها سيفرز كل رابط  
منها مستطيلاً يحتضن نصاً يبدأ بالكلمة التي كانت عنوان ذلك  
الرابط، غير أن مدة بروز ذلك الحاضن لا تستمر إلا بمقدار  
ما يسمح لك بقراءته، وسرعان ما يغيب عنك ولا يعاود  
الظهور إلا بإعادة تمرير المؤشر وتثبيته على الرابط.

وتقنية على هذا النحو من المؤكد سوف تفرض على الشاعر  
خيارات شعرية مقتضبة تؤدي تأثيرها بشكل مباغت وسريع  
على نحو ما يجري مع قصيدة الومضة وعليه كان اختيار  
الشاعر لنصوص تتلاءم في حجمها والبرهة الزمنية التي  
يمنحها المبرمج للحاسوب في تبرز النصوص الإيضاحية  
المرافقة لتقنية تمرير المؤشر وتثبيته على الأيقونات التي  
يعرضها الجهاز في كل اختيار أو مشهد تفاعلي.

---

الرابط تفتح لنا العقد التي يحيل إليها، ونحن نبحر بالروابط ونقرأ العقد.

ينظر : من النص إلى النص المترابط، ص ٢٦١.



هذه التقنية الاشارية (نسبة إلى المؤشر) ومن خلال ثنائية النقر والتثبيت تسهم في تفاعل المتلقي مع (عملية التفاعل النصي، ويتأتى ذلك من خلال تحميله وتصفحه واختياره نقطة البدء والختام؛ لتشكيل رؤية معينة تتيحها له عملية الإبحار في نوافذ النص التفاعلي)<sup>٥٢</sup> وهذا ما يوفر للمتلقي إطلالة، وإن كانت ضيقة - كما وزمناً - إلا أن ما يظهره المؤشر - وهو مختزل نصي لما تحتويه الأيقونة أو الرابط - يسهم في خلق فرصة تحفيز المتلقي للانتقال من رابط "link" إلى آخر، إذ أن المؤشر إذا استوى على الرابط وأبرزت الشاشة نصاً معيناً، فهو أي المتلقي يمتلك حينها زمام المبادرة في التواصل أو العدول إلى التقنية الثانية، أعني تقنية النقر للانتقال إلى مكان وزمان له هيكل آخر غير ما كان فيه، ومن خلاله يستطيع المكوث ليقرأ ويسمع ويرى .

وعليه فإن تقنية المؤشر وعبر ثنائية النقر / الضغط والتثبيت المنضوية تحت منظومة إدخال المعلومات الحاسب الآلي توفر فرصة لشد المتلقي استثمارها الشاعر فأكسب الأداء التقني / الرقمي أداءً شعرياً يحفز المتلقي على التواصل السريع في

<sup>٥٢</sup> القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والإلكترونية " مراجعات في

تثبيت المنجز العربي " ، ينظر الرابط :

<http://www.oudnad.info/18/fatimabah18.php>

التصفح والانتقال في ثانياً تباريح رقمية بيسر وسهولة، الأمر يغري بالإبحار عبر المشاهد التفاعلية الحاضنة للنص ( ٥٣ .

#### - المجالات الرقمية الفاعلة : ( نستخدم بالمجال

الرقمي على كل ما يظهر بعد النقر أو تمرير المؤشر على المفاتيح في الصفحة الألكترونية الأولى في القصيدة أي الواجهة ، ويكون المجال المفتوح بكل تفصيلاته المرئية والمسموعة والقروءة هو ذلك المجال الرقمي ، إذ تسلك " مفاتيح أو الأيقونات " ههنا مسلك الفعل في قدرتها على فتح المواقع لتشغلها الألفاظ ، وههنا سيكون المجال هو كل ما يشير المساحات التي يفتح عليها المتلقي بعد النقر على الأيقونات ويلاحظ في عملية إحداث المجالات جانبين متعلقين بالمفاتيح هما :

الأول : الجانب البنائي الذي يتمثل بالقدرة التقنية للأيقونة " المفتاح " لاستدعاء المجال الجديد .

الثاني : الجانب الدلالي المتمثل باللفظة أو الألفاظ التي ترقم على تلك الأيقونة " المفتاح " ويظهر هذا الجانب في مواضع عدة من القصيدة الرقمية التفاعلية ، وأبرز مظاهره

---

<sup>٥٣</sup> دائرية النص بين الأداء التفاعلي والأداء الرقمي : ٧٧ وما

بعدها، ضمن كتاب : الريادة الزرقاء ، ط١ ، العراق ، ٢٠٠٨ م.

أيقوننا "اضغط فوق ضلوع البوح" والثانية ، إذ يتم بها استدعاء صفحات البوح الممثلة للمجالات الرقمية .

وقد تم اختيار هذه الألفاظ بعناية لتناسب وما عبّر عنه الشاعر المبدع في قصيدته ، ويعدّ هذا التناسب مظهراً من مظاهر الوحدة الموضوعية للقصيدة الرقمية التفاعلية ، ومنه ما جاء في واجهته تلك القصيدة وهي الجملة الشعرية "الومضة" : " أيقنت أن الحنظل موت يتخمر " ، إذ تمّ وضعها عمودياً على نحو يعطيها امتداداً أفقياً يظهر من خلال فتحها " بوضع المؤشر على كل لفظة من ألفاظها " مجالات بعدد تلك الألفاظ ، وكذلك اختياره لألفاظ " متن وحاشية وهامش وغيرها " لتكون امتداداً رقمياً لذلك " البوح " .

فبعد الضغط على أيقونة " هامش " التابعة لمسار " اضغط فوق ضلوع البوح " الثانية يظهر نصّ شعري مع خلفية صفراء اللون وعينان شاخصتان ، والنص الهامش هو :

أشجار الزيتون قطعت أوراقها

لأن

الربيع

رحل ...

وفي الجانب الآخر لهذا النصّ جاءت عبارة " إياك أن تقترب الأمل " لتكون أربعة مفاتيح تتسجم دلالاتها مع أربعة مجالات

قصيرة تتمثل في نصوص شعرية قصيرة تظهر بعد وضع المؤشر على اللفظة المحددة.

... إن الوحدة الموضوعية التي يتسم بها المنتج الأدبي ههنا يمكن أن تدرك في كل خطوة تخطى لإحداث الربط بين المجالات الرقمية لهذه القصيدة التفاعلية وبخاصة إدراكها من تلك الألفاظ التي جعلت مفاتيح للتوسع في مسارات البوح الأول والثاني ( ٥٤).

أما نحن فيمكننا أن ننظر إلى هذه التقنية من زاوية أخرى يمكن أن تجمع بين هذه القراءات ولكن على نحو الإجمال لا التفصيل .

### العلاقات التركيبية والاستبدالية في صياغة النصّ التشعبي:

لا يخفى على المهتمين بالنقد الأدبي أن الحقل اللساني هو المنتج الثمر الذي نهلت منه النظريات النقدية الحديثة مقولاتها ، فهو مرجع رئيس في الصياغة والآلية والتحليل ، حتى صور كثير من النقاد أن الحداثة " النقدية " وما بعدها هي عيالة على ذلك الحقل ، فمن غير الممكن أن يكون الناقد ناقداً منتجاً إن لم يكن له خلفية لسانية جيدة ، فضلاً عن الخلفيات المعرفية الأخرى .

---

<sup>٥٤</sup> المجالات الرقمية والقصيدة التفاعلية الرقمية : د حسن عبد الغني الأسدي : ضمن كتابه ( المدونة الرقمية الشعرية ) .

ولا يعني هذا أن الحقل اللساني يؤطر الخط العام للمناهج والنظريات ، بل يمكن القول بما هو أكثر عمقاً من هذا التأثير ، فهناك كثير من الجزئيات التي يعتمدها الناقد الأدبي في منهجه الفاحص للنص ترجع بوجه أو بآخر لمفردات الدرس اللساني الحديث ، وهذا الترابط التلازمي بين منبعية الحقل اللساني ومنهلية البُعد الأدبي ليس غريباً أو أمراً مبالغاً فيه بل هو تلازم طبيعي ؛ ذلك أن الحقل اللساني يسعى لاستكناه اللسان البشري ببُعده التواصلية النفعية التداولية ، أما النقد الأدبي فيسعى لاستكناه الإبداع البشري ببُعده التواصلية الجمالية ، فالمادة المدروسة إذن واحدة لكن وظيفة الدراسة واتجاهها يختلف ، يضاف إلى ذلك أن الدارس اللساني أكثر تخصصية في فحص التراكب والصياغة والإنتاج اللساني ، فكان لزاماً على الناقد أن يستعين بآلياته ويستثمرها في تحليل الخط الثاني من الإنتاج اللساني ، وأعني به النصّ الإبداعي .

فالحديث اليومي والتداول لأجل التفاهم وقضاء الحاجات خط رئيس وأول في الإنتاج اللساني ، لكن الإبداع يأتي في الخط الثاني ، إن نظرنا إليه من حيث الوظيفة الرئيسة للكلام ، وكذلك من زاوية الكم في وحدتي الإرسال والاستقبال ، والتواصل بين المرسل والمتلقي ، وتردد التبادل بين النص اليومي العام والنص الجمالي الخاص ... فمن المؤكد سترجع كفة النصّ اليومي العام كمّاً وتبادلاً .

وهذه الإفادة اللسانية - النقدية لم تنقطع في ظل العصر  
التفاعلي - الرقمي بل ظلت موصولة بين وحدات البث الثلاثة:

### المرسل — النص — المتلقي

لأنها - بجواب يسير - ثابتة لا تتغير ، ففي كل عصر  
تثبت هذه الوحدات ، لكن المتغير هو المحمول وطريقة  
توصيله ، أي أن العملية التواصلية تبقى تعتمد على الثالوث في  
كل مرحلة تجيلية مهما اختلفت الوسائل والتقنيات بدءاً  
بالعصر الشفاهي ومروراً بالعصر الكتابي وانتهاءً بالعصر  
التقني ، إذ يبقى المرسل ينتج نصاً ليتلقاه متلقي ، فمن غير  
الممكن أن تنقص حلقة من حلقات التواصل هذه ، و إلاً  
لارتبكت عملية التواصل<sup>٥٥</sup>.

وحتى العصر التقني الذي نحن نحيا في كنفه يعتمد في  
تواصله الرقمي على أساس هذا الثالوث ، فهناك محطات بث  
أو أجهزة إرسال ، وهناك مادة مَبْنِيَّة ونصّ مرسل ، وهناك  
أيضاً محطات استقبال أجهزة تُلَقِّ .

إنّ فهذا الثالوث التوصلّي الذي استكشفتها الدرس  
اللساني بقي ثابتاً في الرصد والتحليل وحتى التواصل ،  
فالاستعانة بالمفردات اللسانية ظلت حيوية في زمن الحركية

---

<sup>٥٥</sup> ينظر دراسة الثابت والمتغير من جديد : د منعم جبار الرويشد على  
الرابط الآتي :

النقائفة ، ولما خرجنا بمحصلة تحليلية أن الاستعانة اللسانية بقيت حاضرة في التحليل النقدي الأدبي حتى في زمن النقائفة ، تأكد إمكانية استكشاف مفردات تلك الاستعانات في المنتجات النصية التقنية ، خاصة و عند اليوم لنحدث عن نصوص رقمية تنتمي إلى جنس أدبي جديد يحاول النقاد التكنوآدبيين تثبيت تسميته بـ " الجنس التفاعلي " <sup>٥٦</sup> .

وبعيداً عن محاكمة التسميات ومرجعيات الاصطلاح ، انطلاقاً من القاعدة التراثية المهمة " لا مشاحة في الاصطلاح " نخوض في مفردة لسانية استثمارتها المنظومة النقدية الأدبية الورقية ، ونعمد الآن إلى استثمارها في المنظومة النقدية الأدبية الرقمية الآخذة بتأسيس هيكلها ومبتيات تحليلها ، وأعني بها " العلاقات التركيبية Syntagmatique والعلاقات الاستبدالية Paradigmatique " وقبل الخوض في التحليل استناداً إلى هاتين العلاقتين لا بد من توضيح يقتضيه المقام :

إن النص الأدبي المنتج في عصر النقائفة والمعلوماتية يتميز بحمولات لم تكن حاضرة في النص المنتج في عصر الكتابية أو السابق عليه - أي الشفاهية - ؛ ذلك أن إمكانات كل عصر تختلف بحسب تطور العقلية المنتجة المنتمية لعصر دون

---

<sup>٥٦</sup> مدخل إلى الألب التفاعلي : د فاطمة البريكي : ٢٠ .

سواه<sup>٥٧</sup> ، والنصّ الحديث يحاول استثمار كل الإمكانيات المتاحة ليتحقّق الآتي :

١- نقل المتلقي إلى عالم النصّ عبر مؤثراته الصوتية والصورية وحتى الكتابية .

٢- إضفاء محفزات استقبالية جديدة تساعد على تحقيق عملية الاستجابة ، تلك العملية التي يسعى إليها المبدعون في كل عصر .

٣- المواءمة بين جميع جوانب النعائش والتواصل في العصر ، فمن المنفّر أن نعتمد على آلية شفاهية في عصر كتابي أو العكس ، أو أن نستعين بالشفاهية أو الكتابية في عصر التقنية ، وهي ليست من باب التّعالي على قدر ما هي أنساق انسجام بين معطيات عصر بأكمله .

لذلك تجد المرسل الرقمي يسعى لتحقيق جميع تلك الجوانب من خلال نصّه المرسل ، فتجده يفرّج ويربط ويشعّب ويؤثر صورياً وصوتيّاً وكتابياً وما إلى ذلك ، والبحث عن كل تقنية جديدة في ظل العصر اللامتناهي التقنية .

ونحن اليوم نقف عند نصّ شعري رائد في عصر الرقمية ، ألا وهو " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " نقف أمام نصّ

---

<sup>٥٧</sup> الشعرية التفاعلية - الرقمية بنسختها العربية هل تأخرت حقاً ؟ : د محسن الزبيدي على موقع الذاكرة وينابيع العراق .



تفاعلي - رقمي هو العربي ، حاول مبدعه مشتاق عباس معن استثمار ما تيسر من إمكانيات التقنية الرقمية للتأثير بالمتلقي ونقله إلى أجواء النصّ صوتياً وصورياً وكتابياً ، ومحاولة الإمام بكل تفاصيل هذه التجربة الرائدة متعذر في هذه الدراسة المختصرة ، فهي تتطلب وقفة طويلة أو بالأحرى إلى وقفات طويلة لذلك سنقف عند علاقة الاستبدال الأفقي من علاقات التركيب والاستبدال التي استثمارها الشاعر في كتابة نصّه .

( إن العلاقات التركيبية إنما تحدد بالعلاقة التي تقيمها وحدة ألسنية ما مع الوحدات الأخرى العائدة للمستوى نفسه والتي تمتزج معها لتشكّل بناءً أو تركيباً ... أما العلاقات الاستبدالية فيتمّ تحديدها بعلاقات الإبدال بين الوحدات القادرة على القيام بالدور نفسه ، وإذن بين علامات يمكن إبدالها فيما بينها [ وتأتي على مستويين أحدهما عمودي والآخر أفقي ] )

٥٨

وفي نصّ " تباريح رقمية " استعان المبدع مشتاق عباس معن بمستويي الاستبدال الأفقي والعمودي عبر منافذ التأشير والضغط على تراكيب نصّه التفاعلي - الرقمي .

والذي يهمنا هنا الاستبدال الأفقي المستثمر في نافنتين ، هما النافذة الرئيسة ، والنافذة المتشعبة الأخيرة عن أيقونة " اضغط فوق ضلوع البوح " الثانية ، بمعنى أنه استثمارها في

٥٨ مدخل إلى الألسنية : يوسف غازي : ١٠٦ - ١٠٨ .

البدء والختام ؛ لتكون حاضرة في الطرفين بحيث تتبع أمام المتلقي إن أراد البدء طبيعياً أم عكسياً ، وهي منفذ من منافذ التفاعلية التي يتيحها النصّ التفاعلي - الرقمي دون النصّ الورقي والشفاهي ، فالمتلقي حيال النصين الأخيرين - الشفاهي ، الكتابي - ليس له فسحة الاختيار ولاسيما تغطية البدء والانهاء ، في حين يتيح النصّ التفاعلي - الرقمي تلك الفسحة أمام متلقيه .

تضمنت النافذة الرئيسة لنصّ " تباريح رقمية " نصّاً مرقوناً بأيقونات مصفوفة بشكل عمودي ، تشكّل مجموعها نصّاً شعرياً متكاملأ ، اعتمد الشاعر فيه تقنية التكثيف والومضة التي تفيد في خلو النصّ التفاعلي - الرقمي ، بحسب بيتر هاورد Peter Howard <sup>٥٩</sup> .

ومحتوى النصّ هو :

( أيقنت أن الحنظل موت يتخمر )

وبقراءة أولية تتيقن أن هذا النص ، هو ملخص لثيمة النصّ المرتكز على مسندين هما :

- تباريح .
- سيرة .

فالتباريح بوح حزين ينبئ بالفاجعة ، وذلك البوح مقرون بسيرة : أي مرحلة زمنية معيشة قد تخصّ المرسل أو سواه .

---

<sup>٥٩</sup> ينظر في هذا الموضوع : مدخل إلى الأدب التفاعلي : ٨٧-٨٩ .

وحين نقرأ نصّ الاستبدال الأفقي في الواجهة الرئيسة للنصّ ، نجده يخبرنا بأن هناك : " يقين " واليقين يأتي عادة بعد تجربة مارة بسلسلة زمنية ليست بالقصيرة - غالباً - ، فهي إذن توازي " السيرة " .

أما الموضوع المتيقّن منه ، هو " الحنظل " إشارة إلى مفردة " تباريح " فكلاهما مشحونان بحزن مرير .

وخاتمة العبارة " موت يتخمر " تؤكد ذلك اليقين ؛ لأنها في مساقات " التركيب النحوي " وقعت خبراً ، فضلاً عن أن مفاد ذلك الخبر يقترن بالتسلسل الزمني فـ " يتخمر " عملية تفاعلية بين العناصر المكوّنة للشيء المراد تخميره عبر زمن مقيس .

ويمكن للمتلقّي أن يترك هذا الفهم الأولي لنصّ الاستبدال الأفقي هذا ، فله إمكانية الخوض في تفاصيل كل مفردة من مفرداته ، فبمجرد تمرير المؤشر " الماوس " على أية مفردة من مفردات " أيقنت أن الحنظل موت يتخمر " تنفتح نافذة جانبية - مع الإبقاء على الخلفية للواجهة الرئيسة - تحتوي على نصّ شعري جديد مبدوء بالمفردة الملامسة لمؤشر " الماوس .

فلامسة مفردة " أيقنت " تنفّرع المفردة إلى نصّ مبدوء بـ " أيقنت " أيضاً ، مستبدلاً بقية المفردات بمفردات جديدة مفادها :



( أيقنت حين قرأت كتاب الدنيا أن الناس

توايبت

والأحلام برأس الموتى كطراز القبر

المنقوش بأحلى مرمر ...

أيقنت أن المولودين ضحايا

ونعيش لكن كي نقبر ) .

وتتكرر العلمية مع ملامسة مفردة " ان " إذ تتفرّع المفردة

إلى نصّ تشعبي جديد يعتمد على آلية الاستبدال الأفقي :

[ان]

( ان الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوا

وأرضي تنثّ ملوكاً

كان آخر من أورق فيها

ملك الموت )

ولو لمسنا المفردة الثالثة " الحنظل " من النصّ موضوع

التحليل لاستبدال النصّ بمفردات جديدة صدرها مفردة " الحنظل

" أيضاً ؛ لتشكل نصّاً تشعبيّاً جديداً محتواه :

[الحنظل]

( الحنظل أدمن شرب بوح المنصاعين

لبوح الحزن

... فتحنظل ) .

ويتشعب النص إلى نص جديد تفصيلاته :



( موت يعدو )

ماذا ينبغي هذا العذاء المسكين )

ما أن نلامس بالموشر مفردة " موت " فكلا النصين الثابت والمتشعب يبدآن بهذه المفردة ، فما يحقق آلية استبدالية وتفرعاً علامياً متفاوتاً بين الظاهر والمضمّر .

أما المفردة الأخيرة " يتخمر " فلا تتفكّ تسير على الخطوات الاستبدالية - التشعبية عينها التي سارت عليها المفردات الخمسة المكوّنة للنص موضوع التحليل ؛ إذ يظهر أمامنا نص جديد مبدوء بمفردة " يتخمر " بمجرد ملامسة المؤشر " الماوس " لهذه المفردة :



( يتخمر ظلي في الغرفة )

وأنا عارٍ في طرقات الروح

أتلّمسني

لعل الغربال المتلفع جلدي

يوقظ ظلي

الموغل في التوحيد بدوني

كي يشرك بي ) .

أما النصّ المرقن في النافذة الأخيرة من " تباريح رقمية " فيعتمد هذه الآلية نفسها ؛ ليبقي على آلية الاختيار والاستبدال لتكون تقنية مفضية للتعدد والتكثير في العلامة والدلالة الجزئيتين والكليتين للنص .

إذ يظهر على الجانب الأيمن للنافذة الأخيرة أيقونات عمودية يحمل كل أيقونة مفردة من مفردات النصّ المكوّن من أربعة مفردات ، إضافة إلى بقية مكوّنات النصّ الكتابية المحرّرة للصفحة والمشكّلة بمجملها الرؤية الكلية .

ويحقّق هذا النصّ بُعداً علامياً جديداً ينضاف إلى علامات النصّ المجاور في الصفحة نفسها ( النصّ الثابت في وسط النافذة والنصوص المنزلة بين حافتي الحاشية المتحرّكة ) ، من خلال مفرداته الأربعة المفضية إلى التركيب الآتي :

( إياك أن تقترف الأمل )

فالنص هنا مبني على موضوع " التحذير " التي ترتبط بالمحظورات والمحذورات ، لكننا سنصطدم بمفارقة إن وصلنا إلى المحذّر منه ، فهو " الأمل " ؛ لأنه تحوّل بمفهومه من رخصة إيجابية تمنح الذات فاعلية على الحياة إلى جرم يعدّ ممارسه مقترفاً " إثمًا " محظوراً لا يُرغب به .

ولا يتوقف الشاعر مشتاق عباس معن عند إمكانيات الإنزياح في تركيب جمالية النصّ " الومضة " ، بل يشعّب

النصّ بالاستبدال الأفقي عند ملامسة أية مفردة من مفرداته ؛  
لنتعّدّ قراءات النصّ وتتسع آلية التأويل .

فبملامسة مفردة " إياك " تنزلق نافذة جانبية لا تحجب  
رؤية النافذة ؛ لتكون عنصراً منضافاً إلى العناصر الثابتة  
بوصفه عنصراً مضمراً يكشف علامة جديدة من خلال قراءة  
مفردات :

[ إياك ]

( إياك أن تبتترك سنبله

فالأرض صلعاء ...

وفحيح القحط يغني ...

الخلود لي !! ) .

أما ملامسة مفردة " ان " فتعطينا ومضة شعرية جديدة  
تحقق وظيفة الاستبدال السابق عبر نصيتها المكوّنة من :

[ أن ]

( أن تحيا ...

أمل موصل !! ) .

ويحضر نصّ :

[ تقترف ]

( تقترف البوح ؟؟؟

والكلام مرتجف على شفّتك !!!

... إذن سينمو عليك الصخر في وضوح

الانتظار ( ... ) .

بمجرد ملامسة مفردة " تقترف " المتحيزة في الموقع  
الثالث من النصّ الرباعي التشكيل .

ويقف التشعب عن مفردات هذا النصّ بلامسة مفردة  
" الأمل " التي تمنحنا نصّاً جديداً مفاده :

[ الأمل ]

( الأمل مثل ظل كسيح ،،،

لا يجيد سوى النوم وقت الغروب ) .

وحقق هذا التشعب أمور منها :

١- تغيّر موقعية المفردة من التركيب في النصّ الظاهر  
والمضمّر ، بحيث تأخذ المفردات تسلسلها الطبيعي من الموقع  
الأول إلى الموقع الخامس في بنائية النصّ في حين تثبت  
موقعية كلّ مفردة في النصّ المضمّر ؛ لتكون مفردة الصدارة .

٢- يسهم التشعب النصّي ذاك بتوسيع المساحة العلامية  
وإفساح المجال أمام التأويل وقراءة النصّ قراءات متعددة .

٣- يتيح الاستبدال - التشعبي المستثمر في هيكله النص /  
النصوص أمام المتلقي اختيار الوجهة التي يريد تبنيها ، فيسهم  
من خلال ذلك الاختيار في إعادة بناء النصّ ، بحيث يفهم متلق



وفقاً لاختياراته علامة ودلالة عامة للنص تختلف عن فهم  
متلق آخر ، وهذه الإمكانية متاحة لمتلقين كثر قد ينطبق على  
جميعهم ، خلافاً للنص الورقي والشفاهي الذي يحصر تلك  
التعددية بالقارئ الأنموذجي - النادر - .

٤- النوافذ الأساسية في تفرعية " تباريح رقمية " تحتوي  
على نصوص أخرى غير نصوص الاستبدال الأفقي موضوعة  
التحليل ؛ لذلك فهي - بحسب موقعها الجزئي - ثابتة علامية  
، وتتغير علاميتها أن نظرنا إليها بمنظار كلي عبر النوافذ  
المتفرعة المترابطة معها ، وحضور نصّ شعبي يتفرّع  
بملامسة مفردة معينة يضيف للنص علامية جديدة لا تلغي  
العلامية الثابتة ، بل تضيف إليها سعة تأويلية جديدة ، بوصفها  
عنصراً مضمراً ينكشف إن أردنا كشفه .

## الفصل الرابع

# المغايرة في تفاعلية التباريح الرقمية البحث عن جديد



الجديد طموح مغرٍ لكل مبدع . وذات حركية واعية ،  
وإن كان الجديد يستبطن المغايرة الصادمة ، يكون إغراؤه أكبر  
في ذهنية المبدع .

والانتقالة الكبيرة التي أحدثتها ثورة الإنفوميديا في  
حياتنا على مختلف صعداتها ، فتحت لأفراد عصرنا المعاش  
أفاقاً واسعة للتجريب المفضي للجديد المغاير بأشكاله جميعها .  
ونسقنا الثقافي ، كما هو معروف ، يتهيب من ولوج  
التجريب المؤدي لتحريك الثابت - حسب د. مشتاق - ؛ لأننا ،  
أعني الشرقيين وبخاصة العرب ، نؤمن بالثبات أيديولوجيا  
لضمان حياة مستمرة آمنة ، ففوبيا الاختراق من خلال الغزو  
الثقافي هاجس عطل في ذواتنا مبدأ التغيير والتطلع للتطور ،  
فكل حركاتنا التجديدية التي نبعت من صميم شرفيتنا كانت  
خجولة وتلتفت دائماً للوراء ، خشية اتساع الفجوة مع ماضيها .  
الانتماء للماضي أمر مبدئي جليل ، لكن الاندماج به  
والعيش في أتونه دوماً يدعو للسكونية والتطور المقيد الذي لا  
يقدم خطواتنا كثيراً .

لذلك ينمو التخلف في أذهاننا بشكل طحلي متفرّع ،  
ونحن لا نعي ذلك ، بل نكابر ، وندعي ما ندعي خطابات

نعرفها جميعاً ، وما دامت مؤسساتنا الثقافية والتعليمية لا يعيننا على كشف هذا النسق ومعالجته ، يقتضي منا الأمر حراكاً علاجياً - إن جاز لنا التعبير - .

وكان د. مشتاق عباس معن متلمساً مع ثلّة من متقفينا الواعين لهذا المشكل ، فحاولوا الدخول في عمق المشكلة بحثاً عن حلول ، والمثل العربي المأثور ينصحنا ( إذا خفت من شيء فقع فيه ) .

وقد طرح هذا التساؤل بصوت عالٍ على شاعرنا الرائد د. مشتاق من جهات عديدة كان أعلاها صوت شيخ الصحافة الثقافية في العراق الأستاذ ناظم السعد (كيف تصف حالة التلقي التي قوبلت بها تجربتك الريادية هذه عراقياً عربياً ؟ ، وهل فوجئت بمستوى الردود التي تراود بين الإبهار والسلب ، وألا تجد إن المرحلة التاريخية المعاشة " ولاسيما في العراق " ما زالت متخلفة وغير مؤهلة لاستقبال هكذا مشروع تجديد بما يستحقه ؟ .

إن قولك ( إن المرحلة التاريخية المعاشة " ولاسيما في العراق " ما زالت متخلفة وغير مؤهلة لاستقبال هكذا مشروع تجديدي بما يستحقه !؟ ) يثبت وجود مشكل ، وفي اعتقادي أن معالجة أي " مشكل " معرفي أو غير معرفي يستند إلى آليتين : ( المعالجة من الخارج ) : ويقتضي الفحص عن بُعد والتخطيط لرسم خطوات المعالجة والتنفيذ ، و ( المعالجة من

الداخل): وتقتضي الدخول في أجواء المشكل والمعالجة المباشرة لكل ما يعنّ من " مطبّات " تعرقل من سير المعالجة ، وأعتقد أن الآلية الأولى غير ناجعة في أوساطنا الشرقية ، ولا سيما العربية ؛ لأن مؤسساتنا التربوية والثقافية لا تؤمن بالتغيير حلاً فاصلاً ، فأنساقها الثقافية تدفع للثبات على القارّ ، والتهيب من تحريكه ، وكلما نبض التحريك في نسغ جزء منها أوكل الأمر إلى المؤامرة والتخريب الخارجي ، و" فوبينا " حركة الشعر الحر وقصيدة النثر وسواهما ليسا ببعيدين عن ذاكرة المتلقي ، فالمؤسسات التي عليها أن تنهض بهذا العبء التوعوي / العلاجي عاجزة عن ذلك ؛ لأن معتقداتها وآليات أجزائها لا تشغل على المنطقة نفسها ، فلم يبق أمامنا سوى الآلية الثانية ، وأعني بها المعالجة من الداخل ، وهو أمر دأب على ممارسته كثير من المبدعين الطامحين لتفعيل عامل التغيير حلاً فاصلاً في مواكبة حالة النماء الطبيعي في الكون .

وعليه حين تأتي ردّة الفعل تجاه مجموعتي التفاعلية -

الرقمية متفاوتة بين الإبهار والسلب ، يكون توقعها غير مفاجئ ، فمن يؤمن بالتغيير حلاً فاصلاً في معاشة التطور الإيجابي ينبهر ويعمل على ممارسته في الكتابة والتقييم وحتى الدفاع ، ومن يؤمن بالثبات حلاً فاصلاً في مواجهة التغيير يقف موقفاً

سلبياً ، وهذان الموقفان ينبعان من المرجعة الثقافية التي يؤمن بها صاحب " الموقف " <sup>٦٠</sup>.

وفي ظل هذا كله ، لنا أن نتساءل ، بعيداً عن النظر إلى جذة التجربة كلها ، وكون مجموعة تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق ، جذة مغايرة بمجرد إصدارها ، هل يمكن أن نجد ما هو جديد في العمق التفصيلي للتجربة ، بمعنى ، هل جاء النص التفاعلي الرقمي عند شاعرنا الرائد جديداً في تعاطيه البناء ، الدلالي ، العلامي ، وكل ما يتعلق بالإنتاج الشعر الإبداعي ، أم أنه اكتفى بمجرد تحقيق الريادة ، وبقيّة التفاصيل التجديدية داخل المشغل الإنتاج للنص كان بعيدة عن ذهنه المنتج ؟.

وبفحص أولي عنّت لي من خلال قراءتي الذاتية ، وقراءة نقاد آخرين فحسوا تفاصيل المشغل الإنتاجي لنص تباريح ، تبين أنها استبطنت معالم تجديدية مغايرة ، انبنت على أربعة مفاصل رئيسة ، وهذا لا يعني أن هذه المفاصل هي فقط التي تنتمي إلى الجدة التفصيلية في النص ، ولكنها المكتشف لحد الآن ، فالنص التفاعلي الرقمي يفاجئنا بكل ما هو جديد كلما أبحرنا فيه ، فتأثية الظاهر والباطن آلية من آليات هذا النص .

---

<sup>٦٠</sup> حوار السعود .

تقول الدكتورة فاطمة البريكي في وصف آلية التعاطي مع النص التفاعلي الرقمي وفقاً لهذه الثنائية بنص جاء فيه (وعلى الرغم من صعوبة ملاحظتها إلا أنني تمكنت من إيجادها، لأن القارئ/ المتصفح اليوم أخذ في التعود على البحث عن أشياء يتوقعها أو لا يتوقعها في كل صفحة جديدة يلج إليها، وجميل جداً أن يجد القارئ/ المتصفح ما يتوقعه ويبحث عنه، ولكن الأجل ربما- هو أن يتعثر وهو في طريقه لإيجاد ما يتوقعه بما لا يتوقعه، فتأتي الدهشة ويحضر كسر أفق التوقعات بكل قوته <sup>٦١</sup>).

#### ١: تقنية الخضرمة :

تأملت كثيراً في وصف الأديب المغربي "منعم الأزرق" للشاعر الرائد "د مشتاق عباس معن" بأنه "شاعر مخضرم" <sup>٦٢</sup>، استغزنتي تلك العبارة الواصفة لدرجة أنني حدثتها - نفسي - :

هل نحن نتحول حقاً !.

بحيث أضحي الرقمي "مخضرمًا" ؛ لأنه تحول عن الورقية ...

---

<sup>٦١</sup> المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

<sup>٦٢</sup> تباريح مشتاق عباس معن الرقمية قركتابة عاشقة " ١. " الإقامة في

الغرفة الزرقاء : منعم الأزرق :

<http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?t=1850>



رجعت قليلاً بذاكرتي لمشكل مصطلح " الأدب الإسلامي " ، فمن كتب في عصر بني أمية مخضرم إن كانت له كتابات في العصر الإسلامي ، ولكن أترى الذين عاشوا في عصر بني أمية أ لم يكونوا مسلمين ؟! ... فتيفقت حينها أن هناك طبقتين من التحديد هنا :

الأولى : طبقة امتدادية : تغور في عمق التكوين البشري ، لا تتزاح ، بل تضر عن الظاهر وتتكفى إلى الداخل.

الثانية : طبقة ولودة تطفو على السطح ويتماس معها المتعامل .

فـ " الخضرمة " إذن ثنائية " الولادة - الانكفاء " لا " الولادة - الموت " ، فالكتابة ستتكفى حين تولد الرقمية ، بالضبط كانكفاء الشفاهية حين ولدت الكتابية ، أ لم يكن أدباء الشفاهية موجودين بين أحضان الكتابيين ؟!

لكن مسألة " الخضرمة " عند شاعرنا الرائد متوقفة عند هذا المستوى التقليدي أم أنها متحفزة لإضافة جديدة آخر ؟ هذا سؤال آخر تحرك في خلدي وأنا ما زلت متسماً عند عبارة الأزرق .

لو رجعنا إلى الفقرات السابقة حين تحدثنا عن مواصفات متقف حدثتنا الراهنة ، واستقصينا إضافات شاعرنا الرائد " الفردية " أو " الجماعية " سنجد أن المفاهيم في

خريطته مختلفة ، فالشعر الموزون = قصيدة شعر ، والعمودي = ومضة ( محول عن المقطوعة ) ، قصيدة النثر = جنس رابع .

لنتأمل نظرية الأدب العربية وفقاً لخريطة شاعرنا الرائد سنجدها محفورة بشكل " فوكوي " - إن جاز لنا التعبير - ، فـ " فوكو " لا ينظر للتاريخ بوصفه مسيرة تراكم ، بل بوصفه مسيرة تنامي ، فالتطور " الفوكوي " ليس خيطياً ، بل تكوّن ، فالتطور هنا ، بلحاظ نظرية الأدب العربية من منظور شاعرنا الرائد ، تكوّن لا خيطي ، فما كان قبلاً لا يؤدي إلى ما عليه مشروع د. مشتاق ، بل تجده يتحول = يتكوّن بأتون مغايرة .

فلو نظرنا - مثلاً - القصيدة النثر وفقاً للتطور الخيطي ، ستكون نوعاً جديداً لآلية التخلي في البناء الشعري ، بمعنى أن العمودي منقل بالوزن والقافية ، شذبت آلية التخلي مع تجربة الشعر الحر ( قصائد التفعيلة ) من الوزن والقافية ، فتتوّعت القافية بعد أن كانت واحدة ، وتداخلت الأبحر العروضية بعد أن كانت مقصورة على بحر دون آخر في النص الواحد ، أما قصيدة النثر فأعانتها آلية التخلي - مقياس = معيار التطور هنا - على ترك كل ما له علاقة بالوزن والقافية ، فأضحى النص الحداثي خالياً من قيدي الوزن والقافية .

أما إذا نظرنا إلى هذا التطور وفقاً لمقياس = معيار التطور التكويني " النفوكوي = د مشتاق " سنجد الآتي ، الشعر العمودي تحول إلى شعر عمودي متنوع مع الموشح ، واستدعت الظروف التاريخية بكل محمولاتها الفنية والجمالية أن تتكون نصوص جديدة مرتبطة بالعمودي بالوزن فقط ، لكنها تكونتها البنائي مختلف بحكم تركيبة الشطرين وتركيبية السطر ، فضلاً عن تنوع القافية والبحر ، فقصيد الشعر الحر ( شعر التفعيلة ) لم تكن متفرعة عن العمودي بل مولودة بحاضنته الأم ( جنس الشعر ) أي فرضت الظروف التاريخية ولادة نوع جديدة داخل الجنس العام ، أما قصيدة النثر فهي تكون إبداعا خارج عن حاضنة الشعر ، فحاضنته الأم هي منظومة الإبداع الأدبي العربي ، فهي جنس جديد يضاف إلى تفرعات النظرية الأم لا الجنس ( الأم الأصغر ) .

وعليه ... علينا قراءة خضرمة شاعرنا الرائد بعين أخرى غير تلك التي قراءناها قبلاً ، ولا سيما إذا علمنا أن تقنية الخضرمة حاضرة في اشتغال شاعرنا الرائد رقمياً .

فماذا نفسر مزوجة الأشكال الشعرية - وفقاً لمنظار التطور الخيطي - في مجموعة " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " ؟ .

وبماذا نفسر - أيضاً - مزوجة الاشتغال التقني ، ولا سيما في هندسة الأيقونات ، بمسميات كتابية من المفترض

أن الشاعر الرائد قد غادرها بتحوّله ، في " التباريح " على أقل تقدير ؟ .

إنها تقنية الخضرمة أيضاً ، ولكن بمفهومها التكوّني " الفوكوي " ، خاصة إذا علمنا أن المزوجة تلك جاءت من باب استثمار ملامح العصر العامة في التصميم الخاص ، لكسب النصّ مواءمة أكثر ، حين يطرح لممارسة الاستجابة الاستقبالية من قبل المتلقي .

فالعصر عند الشاعر الرائد ( عصر المتشابهات ) ؛ لأن المضادة روّضت بالمجاورة ، وتذويب الدلالات الفارقة ، فـ " هنا " هو الـ " هناك " ، والـ " هناك " هو الـ " هنا " في ظل عالم أثري يتعاطى بلغة الرياضيات " الأرقام " .

" الخضرمة " تحولت في تعامل الشاعر الرائد من مفهوم إلى تقنية ، من مجرد لفظي إلى اشتغال تصميمي فاعل له إفرازاته العلامة المسهمة في تنوير مبنى هندسي دالّ .

الكتابية تحولت في " تباريح رقمية " إلى أيقونات نافذة " المتن " ، " الحاشية " ، " الهامش " ، لتحتضن أشكالاً إبداعية موازية لدلالاتها ، فالأيقونة هنا ليس عمل تقني فقط ، بل هي "

مجالات دالة<sup>٦٣</sup> تقدّم لحاضنتها " المدونة الرقمية / نص  
تباريح " <sup>٦٤</sup> علامات إشارية دالة .

فـ " المتن " في العرف التصنيفي العربي قسم رئيس  
، وحيز كتابة مفصلي يحتضن ما هو الأهم في المحفوظ ، فلا  
يمكن أن يكون المتن ذا قيمة ثانوية ، بل لا بدّ من تفرّده  
بحضن الأهم ، وليس المهم حتى .

أما الحاشية ، فهي أطراف المتن ، وكانت تستعمل  
للتعليق على المتون " الجزء الأهم من النص " ، وهذه الآلية ،  
أعني آلية التحشية - إن جاز لنا التعبير - ، هجرت مع تقدّم  
آليات الكتابة ، وتنازلت عن حصتها في الأهمية للهامش الذي  
أصبح أكثر أهمية من ذي قبل .

ويأتي الهامش أخيراً في الاشتغال الكتابي ، فهو لا  
يلجأ إليه إلّا حين نحتاج إلى توثيق أمر مهم يعضدّ مقولات  
المتن ، فالهامش جاء هنا لخدمة المتن وتأكيد مصداقيته .

هذه المفاهيم المعنوية لو أسقطناها على ما احتوته  
نوافذ الأيقونات النافذة<sup>٦٥</sup> تلك ، أي : المتن ، الحاشية ، الهامش

---

<sup>٦٣</sup> تحدثنا في مستهل الفصل الثاني عن مفهوم المجال الرقمي .

<sup>٦٤</sup> مفهوم المدونة الرقمية مجموعة من البيانات اللغوية المكتوبة أو

المحوّلة لمادّة مكتوبة من تسجيلات صوتية، يمكن أن تستخدم كنقطة بداية

لوصف اللغة أو طريقة لإثبات الفرضيات اللغوية ( / المدونة الرقمية

الشعرية : د حسن الأسدي : مجلة نفكر .

، سنجد أنها تقدّم دلالة موازية لقيمة المحضون فيها ، وكأنها معادلات موضوعية لقيمة الأشكال تلك .

فالعمودي ، محضون نافذة " الحاشية " النافذة منظور إليه بقيمة دونية في عصرنا الحالي ؛ بكونه نصاً عفى الدهر زمانه ، وهو ألصق بالكلاسيكية .

أما " قصيدة النثر " فما زالت " هامشية " القيمة بمنظار أنساقنا الثقافية ، فهي من النصوص المشكوك بعروبيتها ، وتشكلها الإبداعي أيضاً ، فهناك لغط كثير عليها ، وحققت بموضعها المشكوك هنا ، وظيفة التوثيق ، ولكن ليس لها بل للمتن - على عادة التصنيف العربي مع الهامش .

فالشك بقصيدة النثر سحب الشك من الحديث عن الشعر الحر ( قصيدة التفعيلة ) ، وجعلها من النصوص التي تنتمي إلى جنس الشعر العربي ومتطورة عنه .

وقيمة الشعر الحرّ في التعامل العربي المعاصر هي الأكثر رجحاناً بين الأشكال الأخرى ، وضمّها بنافاذة " المتن " معادل موضوعي لتثبيت تلك القيمة .

---

<sup>٦٥</sup> نريد بالنافذة هنا لا الصفحة ، بل نريد منها فتح الصفحة ، فمثلاً أيقونات " أيقنت " و " إياك " وغيرها أيقونات غير نافذة بمعنى أن النصوص المتضمنة بداخلها لا تفتح بالنقر عليها بالماوس ، بل تظهر بمجرد تمرير الماوس مع بقاء الصفحة الرئيسة ، في حين أيقونات " المتن " وغيرها المذكور هنا فهي تفتح صفحات جديدة بالنقر عليها بالماوس .

هذه القراءة لا تعني أن الشاعر يؤمن بهذه القيم التي تحتاج إلى مراجعات في الصميم ، بل هي استثمار تقني جديد ، تحولت فيه المفاهيم إلى مواد تصميمية دالة .

ولو نحينا هذه القراءة جانباً ، سنجد أن مجمل الدراسات التي كتبت عن " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " التفت إلى أن ثمة مقصدية في مجاورة تلك الأشكال ، ولو نظرنا إلى منشأ البحث عن مقصدية ، سنجد أن تلك النصوص تحمل في هالاتها الدلالية موجّهات مفهومية تحيل إلى حقب معينة تلتصق بالخضرمة - الشكلي على أقل تقدير - .

أو لنقل أنها تحمل في طياتها قيم تاريخية غير متوافقة ، فالعمودي يحمل عبق " القدامة " ، أما قصدية النثر فتحمل عبق " الحداثة " ، أما الشعر الحر فلعله اكتفى بالمعاصرة وصفاً للجمع بين طرفي النقيض ذاك .

والمجاورة بين هذه الأشكال ذات المحمولات القيمية الدالة منفرة إن لم تكن موظفة بشك موحٍ ، فالانسجام مع مناخ العصر بالجمع بين المتضادات على سبيل تقليل الفارق هو الأكثر انسجاماً مع توجيهات النقاد الذين قرأوا التجاور هذا .

فقراءة الأستاذ زيدان حمود الموحية بوجود دلالة ، إذ يقول (وكان التواصل المترابط بالدلالات ، يشير إلى خيط خفي يربط بين الأنماط الشعرية الثلاثة التي الشاعر في قصيدته الواحدة ، المنشطية وغير المجزأة .

الشعر العمودي يتلاقح مع شعر التفعيلة ، وتعطي قصيدة النثر شكل اللوحة الموحية بالموسيقى لعالم تنقله العتمة ، وينهمر فيه الضوء كانهيالات مفاجئة ، لفك الشفرات المرسله عبر تقاطعات الهوامش ، مع النصائح المتشعبة من المتن ، حتى تصبح الدلالات موحية بشكل مكشوف أحيانا ، وغارق في التشفير في أحيان أخرى <sup>٦٦</sup> ، تكملها قراءة الأستاذة بهيجة مصري إيلبي بقولها : (إن قصيدة تباريح التي تشكلت من مسارين ، أو تكرار ضغطي على ضلوع البوح ، تشكل السيرة في فصلين ينفتحان بعد الضغط على آلامه ، وكأنه الضغط على الذاكرة ، ليصوغ رحلته وتجربته وحكمته ورؤاه من خلال تفاعل نصي بالشكل والمضمون حيث تفاعلت النصوص الشعرية بكامل أشكالها وبالتالي باختلاف رؤاها إلا أن هذه الحالة من النماذج الشعري إنما هي إشارة أخرى للقارئ بأن الألم واحد بأي شكل كان وأن الموت واحد

---

<sup>٦٦</sup> المرئي والمسموع وتداخلات الكلمة المتخطية في قصيدة ( تباريح رقمية لسيرة بعضها ازرق ) للشاعر مشتاق عباس معن : زيدان حمود ، موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب ، الرابط:

<http://forums.arab-writers.net/viewtopic.php?t=3713&sid=5862d92010cf1aa30b8fe08e5d966af9>



باختلاف حالاته وأبعاده لذلك سيكون الخلاص أيضا واحدا باختلاف الدروب والطرق التي نسلوها من أجله ( ٦٧ ). ولم يكن البحث عن النسق الثقافي غائبا عن قراءات النقاد ، بل حضرت بامتياز ولاسيما عند الدكتور أمجد حميد ( إن للأدب والنقد - معا - أهمية كبيرة في نقل الفكر ونشر الثقافة ، بما لهما من اتصال بالشرائح المثقفة الفعالة في أي مجتمع ، فهما يتقدمان حلبة الظهور عند الحديث عن أي فكر أو ثقافة في مجتمع ما ، إنهما مظهران حاضران للنتاج الإنساني الفذ الخلاق ، تجدهما يخبران عن القدرة الإبداعية ، والوعي المدرك ، كلما استدعيا ، وإن التلازم بينهما من الضرورة بحيث لا يمكن التشكيك فيه ، ولا يخفى سبق الأدب ، بوصف النقد عملية لاحقة له ، وهكذا عندما يجري أديب ما تحديثا إبداعيا في القصيدة العربية مثلا ، فإن النقد سيلحق هذا التحديث ، ولكن حين يكون التحديث بشكل خاص ، وخصوصيته لا تقتصر على النص وبنياته الداخلية ، بل تشمل وسيلة عرضه ، وعملية تلقيه ، فإن النقد لابد أن يتمتع بخصوصيته المناسبة أيضا ، و حين تبلغ القصيدة من مدى

---

<sup>٦٧</sup> الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة

الشاعر / مشتاق عباس معن / ( تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق ) :

بهجة مصري إلبلي ضمن كتاب الريادة الزرقاء : تقديم وإعداد : ناظم

السعود : العراق / ط ١ / ٢٠٠٨ م .

معاصرتها للحاضر أن تكون متوافرة على عدد من الثقافات منها الأدبية المعروفة ، ومنها ما يتعلق بطريقة التوصيل إلى المتلقي ، ومنها ما يصل إلى منح المتلقي حق التفاعل معها بأخذ انفعالاته بالحسبان في أجواء القصيدة ، ... حينها لابد لنا من نقد يوازي تلك المواصفات ليلبي حاجة الكشف الجمالي والتحليل الرصين المطلوبة منه ) <sup>٦٨</sup>.

أما الدكتور عبد المنعم جبار عبيد فقرأ ذلك من حرص الشاعر الرائد على ألا يحسب الأفضلية لشكل دون آخر ، إذ قال : ( هذه التباريح لا حاجة أن توصف بأنها رقمية ؛ فهي رقمية أساساً ، ولكن حداثة المنجز وحرص مبدعه ساقته لهذا الوصف لعلها تختلط الأوراق ، لعل ذلك ما حدا به إلى الكتابة بكل طرق الكتابة الشعرية " العمودية والحررة والنثرية " لئلا تحسب هذه القصيدة على شكل ما ، وذلك إن دل فيدل على ثقافة وحرص المبدع ومعرفته وكذلك خوفه الريادي ؛ لأن الإنسان يولد طفلاً ولا يولد رجلاً أو امرأة وكذلك الإبداع الريادي ) <sup>٦٩</sup>.

وجمع الدكتور محمد قاسم بين القراءتين السابقتين بقوله (لقد حملت تجربة الشاعر د. مشتاق عباس معن مقومات

---

<sup>٦٨</sup> القصيدة التفاعلية الرقمية والنقد الثقافي الرقمي ( مقارنة منهجية ) :  
أحمد حميد التميمي :

<http://dijla-net.com/vb/showthread.php?t=59> .

<sup>٦٩</sup> القصيدة التفاعلية نتاج مخاض الإنسانية : عبد المنعم جبار عبيد .

الأدب الرقمي بدءاً من المفهوم إلى تسخير الامكانيات الرقمية لصالح عملية الإبداع فضلاً عن تطويع الوسائط الناقلة وصلاً إلى التعامل السبرناتي مع النص وقد استعان الشاعر بالأشكال الشعرية العربية المعروفة (العمودي، والتفعيلة، وقصيدة النثر) لإغناء تجربته الرقمية وهو بذلك يحمل هذه التجربة أشكال الشعر العربي المتداولة كي لا تحسب هذه التجربة لشكل دون الآخر، وتأكيداً على عزوبية هذه التجربة ( ٧٠).

كل هذه القراءات وغيرها ، لا تقدّم سوى تساؤل الناقد عن مقصدية المجاورة بين المتضادات تلك ، وينبع ذلك التساؤل من مفارقة بالاستثمار ملفّة للنظر .

---

70 تقنيات القصيدة الرقمية بين التجريد والتجريب : محمد قاسم.

## ٢تقنية المنيو بار ( السبنايتل ) :

مرت التقنيات التلفازية بأجيال مختلفة ، حتى وصل البث إلى الجيل الذي نعيش معه اليوم ، ونقصد به الجيل التفاعلي .

ولم يولد هذا الجيل فجأة من دون حضور المؤهل الطبيعي الذي حفز حضوره ، ولا سيما المحفز التاريخي المحمل بمحاولاته الفنية والجمالية وسواهما ، خاصة ونحن نعيش عصر التكنولوجيا الذي هي للتلفاز التحول إلى فضائيات واسعة .

والجيل التفاعلي يستند على مواصفات معينة لتحقيقه ، منها استحضار المشاهد ، أو الاتصال به ، بمعنى جعله يشعر بحالة تعايش مع المرسل ، لا أن يقف جامداً أمامه بلا حيلة .  
( السبنايتل / اللافتة ) من بين مواصفات ذلك الجيل ؛ لأنه جزء من خيارات التلقي التي يقدمها الجيل التفاعلي ، فللمشاهد الحرية في قراءة الشريط ، أو مشاهدة الشاشة بعيداً عنه.

ولا أتى ( السبنايتل ) بشكل واحد ، بل له أكثر من شكل ، لكن الشائع اليوم هو :

١- المتحرك : وهو أكثر حضوراً في

الفضائيات ؛ إذ لا تكاد قناة تلفازية لا

تستثمره ، ووظيفته : تقديم ملخص

إخباري لمن يريد متابعة الأخبار ، حتى  
في غير أوقاتها ، وتحمل عادة زبدة المهم  
منها .

٢- الثابت : ويأتي بصيغة ( عاجل ) أو ما  
شابهه ، وينهض هذا الشكل بنقل الخبر  
المهم " العاجل " الذي حدث اللحظة ، أو  
قريباً .

وحين نأتي إلى ( تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق )  
نجد شاعرنا الرائد استثمر الشكليات " التفاعليين " بأسلوب  
موظف وموحد ، وهو استثمار حمولة الثابت " عاجل " في  
صدر المتحرك .

وبهذا الاستثمار يكون الشاعر الرائد محققاً الجدة في  
الآتي :

١- أنه استثمر تقنية جديدة في الاشتغال  
الإبداعي الشعري ، وبخاصة الرقمي منه ،  
بحيث نقل صيغة تفاعلية غير شعرية إلى  
حقل الشعر ، وهي تحويلة تحسب للجديد  
من تجربة الشاعر الرائد ، فما كل  
التحويلات " التجريبية " تقدم الغاية  
المرجوة من تحويلها ، لكن شاعرنا الرائد  
أتقن استثمار تلك التحويلة وبخاصة أنه

جعلها جزءاً من جو النصّ الذي ساعد  
المتلقي على التعايش معه ؛ لأن " السبئابل  
" أصبح جزءاً من ثقافة اليومي المعاش .

وأكد هذا النجاح كل من كتب عن هذه المجموعة ؛ إذ  
تقول الدكتورة فاطمة البريكي ، وهي من النقاد التفاعليين  
العرب الراندين المهمين (الحركة في النصوص التفاعلية يجب  
أن تكون كذلك لهدف يخدم النص، وهذا يعني أن تكون  
منسجمة مع مضمون النص غير مخالفة له على الأقل. ويمكن  
للحركة أن تُسلط على الصور، أو الكلمات، أو أي عنصر  
آخر، وفي هذه المجموعة الشعرية حضرت الحركة حضوراً  
فريداً ومميزاً؛ فقد سلطها الشاعر على الكلمات، ولكن في  
توظيف موفق جداً لفكرة الشريط الإخباري الذي أصبح جزءاً  
لا يتجزأ من شاشة أية قناة فضائية، وقد بدأ ظهور هذه الفكرة  
أولاً مع القنوات الإخبارية التي كانت تنقل الأخبار العاجلة من  
خلال هذا الشريط، ثم أصبحت تنقل الأخبار المختلفة، العاجل  
منها والآجل. ويبدو هذا التوظيف موفقاً من قبل الشاعر، لأنه  
يقدم مجموعة شعرية عن واقع العراق/الوطن ومأساته، وهو  
يرتبط ارتباطاً مباشراً بالأخبار العاجلة المقدمة عبر الشريط  
الإخباري )<sup>٧١</sup>.

---

<sup>٧١</sup> المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

(فضاء الشاشة يتيح له استخدام المؤثرات البصرية واللونية وبعض الرسوم واللوحات التشكيلية إلى جانب المؤثر الصوتي والموسيقي المصاحب للنصوص . فضلاً عن الشريطين الكتابين في الأسفل والأعلى ما يتيح الفضاء بعداً متحركاً ومتحولاً على صعيد الصورة والدلالة إلى جانب الضياع في الشاشات المختلفة بما يعطي اختلافاً دلاليّاً أو انسجاماً معرفياً ) ٧٢ .

٢- لم يكن نقل هذه التقنية نقلاً استتساحياً ، بل كان نقلاً موظفاً ، بدليل ما يأتي :

أ- جدة الدمج : لكل شكل من الشكلين السابقين وظيفة يؤديها في العمل التلفازي ، ودمجها يعني استقدام الوظيفتين ، وهما ما حدث ( لافتات / سبنايتل ) التباريح ، إذ جاءت مصدرة بالأهم ( دلالة عاجل - وظيفة اللافتة الثابتة ) ، وبعدها ينسرب موجز الأخبار بشكل مستمر ( وظيفة الشريط المتحرك ) .

ب- جدة تحريك الصيغة : لم يقف تدخل التوظيف المحوّل في عمل شاعرنا الرائد عند حدود الدمج بين شكلي ( الشريط / اللافتة ) بل تعداه إلى وجوه أخرى تمسّ المضمون ،

---

<sup>٧٢</sup> من الورقية إلى الشاشة الزرقاء محاولة المبدع مشتاق عباس معن في إنتاج النصّ التفاعلي : دأحمد ناهم / النخلة والجيران.

فالمعروف أن صدر " اللافتة " يأتي بشكل واحد " عاجل " ،  
لكنه مع " التباريح " جاء بأكثر من شكل ، وبالنحو التالي :

- عاجل .

- عاجل قليلاً .

- بلا عجلة .

- لا داعي للعجلة .

- بلا عجلة قطعاً .

وتوحي هذه السلسلة المتدرّجة من العنوانات بانعدام " قيمة " الخبر كلما توغلنا في التسلسل ، ذلك التسلسل الذي يقابله توغل في نوافذ التباريح ، فهذه العنوانات هي صدور الشرائط ، وكلما أبحرنا في التصفّح تقلّ نبرة العاجل حتّى نصل إلى درجة القطع بعدم جدوى العجلة .

وعلل شاعرنا الرائد هذا التدرّج في حوار أجراه معه الأستاذ ناظم السعود ، بقوله ( " تباريح رقمية " نتحدث عن سيرة متخمة بالفجائع ، واستمرارها على وتيرة ألمية واحدة تخفف من اهتمام ( المفجوع ) بتكرارها ، فحتماً ما يكون فيه " العاجل " عاجلاً اليوم سيكون أقلّ " عجلة " بالتكرار .

لذا ف ( عاجل ) عنوان مألوف في التداول الفضائي ، حتّى أصبح جزءاً من الهمّ اليومي ، وتغلغل في تداول العراقيين خاصة تغلغلاً صامداً ؛ لأنه يحمل مع حضوره



فاجعة جديدة تضاف إلى رصيد المفاجئ المكرورة في حياتنا الميته .

واستثماره بهذا التدرج الموجود على فضاء التبايرح الرقمية كان عن قصد ؛ لأن الاعتياذ على شيء يخفف من أهميته بالاستمرار ، فما كان مؤلماً لأول مرة يكون عديم الألم بعد المرة الألف من تكراره ، فـ " عاجل " اليوم سيكون " عاجل قليلاً " غداً ، و " بلا عجلة " بعد غد ، حتى يكون " لا داعي للعجلة " أصلاً بعد كذا يوم ) <sup>٧٣</sup> .

ولو قرأنا هذا التعليل بعيداً عن كونه قائله هو المبدع ، وتحققنا من مصداقية الفنية ، سنجدته تعليلاً مقبولاً من الناحية السايكولوجية والعلامية والتقنية أيضاً .

يضاف إلى ذلك أن هذه التدرجات في تناقص العجلة تتسجم مع مضمون النص ؛ لأن المجموعة عبارة عن سيرة لفجبة وطن بعيون شاعر مشبع بالألم ، ومن باب الضرورة أن تتناقص أهمية العجلة في الذات المفجوعة ، كلما امتد بها الألم ، وقل في انقضاء أمد الفاجعة.

ووقفت الناقدة بهيجة مصري إيلبي عند وظيفة ( التدرج هذا ) ودلالته ، فوجدت أن هذا الاستثمار والتوجيه جاء

---

<sup>٧٣</sup> حوار السعود.

منسجماً الانسجام كله مع جوّ النافذة الخاص والجو العام  
للمجموعة كذلك ؛ إذ عدّت عنواناته مفتاحاً للنص : ( فهذا  
الشريط هو بمثابة العنوان لنص المتن وبهذا الإخبار يوجه  
عناية القارئ إلى دلالاته ، إلى الصفة الجوهرية بين كلمات  
الشريط وكلمات المتن :

عاجل : - ... باتجاه مخيف ... تأخذني خطوتي / فهي  
تعرف أسرار كل المخاطر / لكنها تشتتني أن تقامر في لوعتي  
دائماً

فينكشف المتن وكأنه تفصيل لهذا الشريط لتوصيف الحالة  
والدخول إلى معطيات الإشارات التي أوماً بها الشريط .  
وندرك أيضاً مدى الانسجام بين لوحة إصرار الذاكرة وبين  
النص ( تكرار الخطو ، الدروب ، المدار — الزمن )  
وكان النص استل أسرارَه من أسرارها فانطوت في مداه  
ورؤياه.

النص يدخل في مدار عتيق / أجلت شمسهُ ضوء ذاك النهار  
/

ليتجه باتجاه مخيف فإذا به في مواجهة الزمن بدلالاته /  
الشمس / السنين / الليالي / ليأخذ من خلال ذلك شكل البداية  
لتشكيل السيرة الذاتية في مدار الطريق الغريب .. فالساعات  
المائعة متناسبة مع درب الشاعر وطريقه السرابي المفتقد  
للوّقت ، وكل ما في اللوحة دلائل ضياع وانكسار، وحنين

وهذه الرؤيا تتسحب على جميع اللوحات التي تتعالق مع النص الأنبي في هذه القصيدة التفاعلية، أما خصوصية لوحة إصرار الذاكرة في هذا المقام فهي تكتب سيرة الزمن كما الشاعر يؤرخ لزمته المتداخل بأبعاده ، فاللوحة " من خلال الساعات الرخوة والمائعة تعالج الزمن في سيرورته المزدوجة باتجاهي الماضي المتمثل بارتحالات الذاكرة والمستقبل المتمثل بالانتظار والتوقع ، وكذلك قطبيه الأزليين المتمثلين بالزوال والديمومة كما تعالج علاقة الإنسان بالفراغ الذي تحول إلى متاهة زمنية موازية ترتادها الذاكرة وتعجز عن الخروج منها فتذبل كذبول تلك الساعات التي تتلاشى وتحتضر " <sup>٧٤</sup> ولعل هذه اللوحة يمكن أن تتناسل في سيرورتها الزمنية لنتهض في جميع نصوص هذه القصيدة لأن القصيدة بكل مقاطعها وشرائطها المتحركة ونصوصها المخفية وأيقوناتها إنما تعبر عن حالة من صياغة الزمن ، وتفكيك أبعاده ، للوصول إلى أسرار هذا الوجود للكائن ، وهو يتبادل الآلام بينه وبين ذاته . في عالم منفي من أحلامه ، إلى تيه الوجود .

فالزمن في نص المتن الأول أيضا متجه إلى نهايته كما هو الكائن في دوائر الفراغ يبحث عن وجوده وعن كينونته :

<sup>٧٤</sup> غازي انعيم ، سيرورة الزمن المزدوجة ،

فتشت خطوتي عن طريق جديد / في مدار جديد / يحتوي  
هففات المسير التي ضيعتها الدروب

لكن المسار الغريب عن أحلامه وعن أسرارهِ يقوده إلى لحظة  
البدء إلى ذاك الطريق العتيق مشبعا بموسيقاه الجنائزية الحزينة  
التي تشيعه إلى بدايته / نهايته

هذه النهاية تأخذنا إلى خطا الشاعر لندخل في الحاشية إلى  
تشكيل آخر من الشعر العمودي الذي يأتي كحالة استطراد في  
تحليل الضياع وتلاشي الأزمنة والأمكنة يعيننا على ذلك  
الشريط الأحمر أسفل النص :

عاجل قليلا .. / ستذبح خطوتي كل لقيط ينز بدربي /  
فأرضي تدر الزناة .. فهي موبوءة بالمغول ..

لنرى أن الشاعر هنا يقرأ السيرة من جهة أخرى فإذا به يعود  
إلى الطريق نفسه وإلى التلاشي نفسه وإلى الموت الذي  
يحاصره من كل الجهات ليدخله في مدار التيه والضياع :

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثارني  
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يمينا وهو محض  
يساري

...

ضاع الطريق أم التي ضا عت خطاي ولفها مشواري  
وتأتي الخلفية اللونية التي تتناسب وتتسجم مع حالة الضياع  
والتيه حيث تتشكل من دوائر يتداخل فيها الأزرق والأحمر

والأسود والأبيض تحيلنا وسطها إلى فراغ مخيف في آخره  
دائرة بيضاء أشبه بكوة للخلاص ، ويكتمل الانسجام من خلال  
التشكيل البصري للأبيات حيث جاءت بخط داكن على خلفية  
داكنة وهذا الأمر جاء عن إدراك الشاعر لهذا الانسجام التام  
بين التيه الذي يعبر عنه بالكلمات وبين التيه الذي تشي به  
الخلفية ومن هنا يدخل القارئ أيضا أو المتصفح " في حالة  
انشغال دائم ليس فقط بالنص الظاهر أمامه على الشاشة بل  
ومعه أيضا " <sup>٧٥</sup> وبالدخول إلى أيقونة مكابرة تأخذنا للموسيقى  
الهادئة التي تعين المتصفح على التأمل بخلفية لسماء ملبدة  
بالغيوم التي يتداخل فيها الأسود بالأزرق بالأبيض بالأصفر  
بتشكيلات تضع الكائن أمام حالة من الصمت والحزن والتأمل  
يشير إليها الشريط المتحرك بكلماته باللون الأبيض من أعلى  
النص :

لا تحتاج إلى العجلة .... / ليس لي : أن أسل الحنين  
والدموع التي طرزت غمد هذا الشجن / أثنت فوق وجه  
الأسيل لي بقايا وطن / ليس لي : أن أهز الخيال ..  
والدروب التي فقات بؤبؤ الذاكرة أورثتني الخريف /  
فاساقت ثمرة الذكريات / ليس لي : أن ألف الجراح  
والدماء التي أطرتها العروق .. طرزت في أكف الضماد  
فوهات النزيف

---

<sup>٧٥</sup> د . فاطمة البريكي . المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

صحيح أن الشريط طويل نسبيا ويمتد نصا شعريا متكاملا كما سوف تكون باقي الأشرطة المتحركة ، إلا أن الشاعر بإشاراته المعنونة في بداية الشريط / لا تحتاج إلى العجلة / يفتح نافذة للتأمل الهادئ لأن الأمر يحتاج إلى هذا التوقف أمام تلاشي خيارات الشاعر في الخلاص .

وكانها دعوة لمشاركته هذا الشجن الحزين في وطن صار بقايا والدروب أورثته الخريف ، ولم يعد به سوى الذكريات الحزينة في عالم من الدماء والنزيف المستمر على جسد الوطن . ويكتمل الحزن في مقامه حين نلامس النص الشعري بشظاياها التي خرقت باب الشاعر :

تحاصرني المنيا والشظايا / والهتافات التي ختلت ببابي /  
تباغتني / لأفتح التاريخ

ضمن هذا الحصار يتلاشى الخيار ، في ظل الموت والشظايا التي خرقت باب الخلاص ، فلا خيار سوى المشي على الشظايا للوصول إلى لحظة الوجود .

ليحيلنا إلى حضور الوطن بالضغط على هامش المتن الأول بخلفية موسيقية لنشيد ( موطني ) وشريط : لا داعي للعجلة ... / لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر / فالطريق يحذب أضلاعه / يميل علي / أراوغه مثل أرجوحة في مهب الصرير / مرة قبله / مرة بعده / أين أمضي إذن / والمغول ينبوخ بأهدابه

ليأتي النص الموجود على الصفحة بخلفيته الزرقاء التي  
يتشعب فيها اللون الأبيض على شكل خطوط وزوايا  
وانكسارات حيث يحيلنا إلى بداية المتن الأول في بحثه عن  
الطريق عن الخلاص لكنه مازال في التيه وكأنه يتأمل ذاك  
الوطن الملقى على رماد أحلامه وأبنائه وهنا تأخذنا الموسيقى  
والخلفية الصوتية إلى كلمات نشيد موطني لنردها في ذاكرتنا  
ونحن نقرأ حزن الوطن وضياعه ، المتوحد بحزن الشاعر  
وتيهه في الوجود :

في قريتي / بعض الثمر الضال / والثمر الناضج / والثمر  
القابع في الأغصان / لكن الساكن أدر

وهنا تحيلنا الأيقونات على يسار النص بضرورة العودة أو  
الرجوع لأن الخيارات كلها خيارات تعني إما بالرجوع الجزئي  
أو الكلي ، وكأنها إشارة إلى نهاية المسار الأول ، ونهاية فصل  
من سيرة الشاعر لندخل فصلا آخر بالعودة إلى الواجهة الأولى  
للقصيدة للضغط مرة أخرى فوق ضلوع البوح من المسار  
الثاني ونحن محملين بافتراضيات ذهنية لطبيعة الدخول  
ولطبيعة النص الشعري وطبيعة التشكيل البصري بعد رحلة  
من الضياع والموت والتلاشي والتهيه ( ٧٦ .

---

<sup>٧٦</sup> الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة  
الشاعر / مشتاق عباس معن / ( تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق ) .

ج- جذّة تحريك المكان : الثابت في تحديد مكان عرض  
اللافتة الثابتة ( عاجل ) ، والشريط المتحرك ( سبتايل )  
أسفل الشاشة التلفازية " الفضائية " ، لكننا نجد أن تحديد مكان  
العرض هذه في تباريح شاعرنا الرائد لا تستقر في هذا المكان  
فحسب بل نجدها تنتقل في كل صفحة إلى موضع معين .  
ففي صفحة تجدها أسفل النافذة ، وفي أخرى تجدها في أعلاها  
، وفي صفحة تجدها أوسطها ، ويأتي هذا التحريك في مكانية  
الشريط ، لأمر منها :

- ترك بصمة تجديدية لشاعرنا الرائد ، بحيث لا يوظف  
الثابتات في التداول اليومي المألوف بشكل تسجيلي -  
استتساخي ، فالتقنيات البرمجية تتيح أمامه فسحة من  
التحرر عما هو ثابت ، لذلك استثمرها استثماراً موفقاً  
، بحيث لم يأت هذا التحريك ناشراً ، صادمأً بشكله  
السلبى ، بل بالعكس كان صادمأً بشكله الإيجابى .
- التجريب الذكي الذي لا ينفّر المتلقي ، إذ جرب  
صياغة تقنية لبناء نصّه من المألوف ، ولكنه في  
الوقت نفسه لم يكن مألوفاً ، بمعنى أنه أخذ المتداول  
وأضفى لمساته عليه ، فكانت تلك اللمسات بمثابة  
تجبير ذاتي لشكل مألوف ، فلو استثمر شاعر رقمي  
جديد هذه التقنية فإنها ستحسب تناصاً ليس مع  
الفضائيات ، بل مع تباريح شاعرنا الرائد .



- كسر عنصر الرتبة الذي قد يبعد عنصر المفاجأة من عين المتلقي ، فالثبات على نمط واحد لا يكون محموداً في عرف الصياغات ولا سيما الإبداعية منها ، فهي تحبذ التجديد المغاير لكل ما هو مطروح ، على ألا تكون تلك المغايرة مغايرة جذرية تنسف كل ما هو ثابت ، فالتغيير المقبول هو ما كان تدريجياً ، لا ما كان مفاجئاً مباغتاً ، فهو سيصدم بالرفض حتماً .

### ٣: تقنية البناء الدائري المتجاور :

صياغة النص شكلياً لها دلالات مسهمة في التأويل وتحديد علامة الرسالة الإبداعية ، وبخاصة في عصرنا المولي للشكل " الصورة " أهمية كبيرة ، الأمر الذي حدا بمفكر كبير مثل " رولان بارت " إلى أن يقرن العصر بأكمله بها بقوله ( نحن نعيش في عصر حضارة الصورة ) .

يضاف إلى ذلك أن الإطار الخارجي لشكل النص اندمج في تكوين دلالة المنتج منذ مراحل إبداعية متعددة ؛ إذ يأتي ( التواصل مع المنجز السابق تواصلًا مثمرًا ممارسة إيجابية في عملية إنتاج النصوص والنظريات المختلفة ، فالمعرفة حالة تراكمية من تجارب وقراءات ومشاهدات سابقة ، ولا يمكن أن تكون حالة فردية منقطعة عن جميع السياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

يضاف إلى ذلك أن محاولة الانقطاع عن الثقافة السابقة بنحو جذري يعطي نتائج عكسية لا تُحمد عقباها ، كما حدث مع نسق الحداثة المنقطعة عن كل ما هو تراثي سابق ، إذ أيقن منظروها خطل مبادئها فعدلوا من الانفصال عن السابق إلى البناء على ما هو مفيد منها وإيجابي .

وهذا الذي نحن نؤيده هنا ، أي البناء على الإيجابي من ثقافة الأبق ، يتحقق بجلاء في ولادة ما يعرف اليوم بـ " النصّ التفاعلي - الرقمي " المنتمي إلى حالة الترابط بين الأدب والتكنولوجيا في عصر المعلوماتية .

فلم تكن الذهنية التراثية منقطعة عن السعي الاستثمار كل ما يساعد على تحقيق التفاعل بين ما يكتبه الشاعر وما يتلقاه السامع أو القارئ . فتجدهم يربطون بين التشكيل والتصوير والكتابة ؛ إذ تنبّه القدماء على قرْن تأثير الشعر في النفوس بفنّ الرسم أو التزييق ؛ فشبهه الجاحظ صناعة الشعر بأنه : ( ضرب من النسج وجنس من التصوير ) ، ورأى الفارابي أن بين أهل الصناعة الشعر ، وصناعة التزييق مناسبة ... مختلفتان في مادة الصناعة ، ومتفقان في صورتها ، وفي أفعالها وأغراضها . أي إنّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ؛ وذلك أن موضع صناعة الشعر ، الأقاويل ، وموضوع صناعة التزييق ، الأصباغ ... إلّا أنّ فعليهما جميعاً التشبيه ( أي

التمثيل ) وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس  
وحواستهم .<sup>٧٧</sup>

وجعل حازم القرطاجني منزلة الشاعر في محاكاة  
الشيء بمنزلة المصور الذي يصور أولاً ما جُلَّ من رسوم  
تخطيط الشيء ، ثم ينتقل إلى الألق فالألق .<sup>٧٨</sup>

ولم يقف الأمر عند هذه المسألة بل تجد النقاد المحدثين  
ممن ينتمي إلى ما يسمى بـ " مجال الأدب التفاعلي والرقمي "   
يؤكدون إفادة المحدثين من عمل السابقين ولا سيما مبدعو  
التراث في ابتكار تقنية ( النص المتفرع Hypertext ) .

إذ يشير الدكتور عبد الله الغذامي إلى أن النصّ  
المتفرّع ( خاصة أسلوبية جديدة ربما كان لها شواهد قديمة في  
الشروحات على المتن والحواشي المتفرعة وما كان يسمى  
حاشية الحاشية ، مما هو من الممارسات الشائعة لدى علمائنا  
الأوائل حيث يتفرّع المتن الأول للمؤلف الأول إلى متن  
فرعية تأتي على شاكلة الحواشي والشروحات على المتن ،  
وتعددت صور هذه التفرعات حتى رأينا كتاباً طريفاً لإسماعيل  
بن أبي بكر المقرئ عنوانه " الشرف الوافي في علم الفقه  
والتاريخ والنحو والعروض والقوافي " وهو كتاب كتبه صاحبه

---

<sup>٧٧</sup> ضمن كتاب ( فن الشعر ) لأرسطو ص ٥٧ نقلاً عن كتاب

(المنزلات) لطراد الكبيسي - الجزء الأول - ص ١٠٧ .

<sup>٧٨</sup> نفسه .

في حدود سنة ثمانمائة هجرية ، وصمّمه تصميمياً فيه نوع من الهايبر تكست حيث تقرأ السطر الأول أفقياً فيتكون لك أحد هذه العلوم ثم تقرأ الأسطر عمودياً مثل أسطر الجرائد فيأتيك علم آخر ، ثم تقرأ الحاشية فيأتيك علم ثالث ، وهكذا حتى تجد أن الحرف الواحد يشترك في عدد من الكلمات المتقاطعة وفي حالة تقاطع يتشكل معها جملة مختلفة تدخل في خطاب عن علم من هذه العلوم فهو نصّ متفرّع لعب صاحبه لعبة حروفية أنتجت لنا كتاباً تنطوي كل صفحة فيه وكل سطر على أربعة علوم ( ٧٩ .

وهو ما أكدّه الدكتور حسام الخطيب صاحب الترجمة السابقة لمصطلح الـ ( Hypertext ) بأنه ( أسلوب يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النصّ وجملة وفقراته ، ويخلصه من قيود خطية النصّ ، حيث يمكنه من التفرّع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق ، بل ويسمح أيضاً للقارئ بأن يمهر النصّ بملاحظاته واستخلاصاته ، وأن يقوم بفهرسة النصّ Indexing وفقاً لهواه ، بأن يربط بين عدة مواضع في النصّ

---

<sup>٧٩</sup> مقدمة الدكتور عبد الله الغدامي لكتاب مدخل إلى الأدب التفاعلي : د

فاطمة البريكي : ١٠ .

ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة واحدة ، أو عدة كلمات مفتاحية ( Keywords )<sup>٨٠</sup>.

وما قدّمه لنا الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن مثلاً حياً لاستثمار إمكانات الحداثة مع الإبقاء على التواصل مع الإيجابي من نتاجات السابقين ولاسيما مبدعو التراث .

فالشاعر نظم مجموعة شعرية تفاعلية - رقمية هي العربية الأولى مستثمراً تقنيات الحداثة ووسائل التكنولوجيا في تحقيق التفاعل بين ما يقدّمه هو ويستقبله الآخرون وهي غاية مستمرة الحضور في كتابات الأقدمين والمحدثين .

وأهم ما يميز هذه المجموعة الشعرية الحديثة استثمارها لإمكانات النص المتفرّع الذي حدّناه سلفاً ، (وارتباطه بالتراث ولكن استثماره هنا لم يكن تقليداً فحاً ، بل كان بناءً إيجابياً على إرهاصات سابقة مع تغيير وظيفة ذلك المستثمر ، فالنص المتفرّع كان سابقاً يستعان به في التأليف الكتابي المنتمي إلى جنس النثر بعيداً عن الأدبية والجمالية ، على حين استعان الشاعر مشتاق عباس معن تقنية النص المتفرّع لصياغة نصّ شعري ذي بُعد جمالي مؤثر في المتلقي ، فهي انعطافة تحسب للشاعر ، يضاف إلى ذلك كانت تلك

---

<sup>٨٠</sup> الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرّع : د حسام الخطيب : المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر / دمشق - النوحة / ١٥ / ١٩٩٦ م .

الانعطافة مستثمرة أيضاً لجعل النصّ الشعري طبقات من النصوص ليفرّع الرؤية والدلالة الخاصة والعامة لها <sup>٨١</sup>.

فاليوم نحن نعيش في ظل ( أهمية الشكل النصّي ) - إن جاز لنا التعبير - لذلك آلى التفاعليون أهمية كبرى له بحيث رسموا أشكالاً دالة تحولت فيما بعد إلى مدارس أدبية لإنتاج الشعر الرقمي من أمثال ( النص المتاهة ) و ( النص الشبكي ) وسواهما <sup>٨٢</sup>.

وقد كانت ( الدائرية ) تقنية حدثية لبناء النصّ الورقي ، لكنها كانت مقتصرة على الحرف ؛ بوصفه سيد النصّ الورقي ، لكننا اليوم نعيش في ظل نص السيادة المتعددة ( حرف ، صورة ، موسيقى ) بحيث استدعت هذه التعددية بالناقد " د. عبد المنعم جبار عبيد " أن يصف حاويتها " القصيدة التفاعلية الرقمية " بـ " قصيدة الحواس " .

وقد عقد عادل نذير دراسة مهمة عن حضور " الدائرية " تقنيةً بنائية في صياغة النصّ الحداثي " السورقي والرقمي " من خلال نصّي لرائدين حداثيين هما ( أدونيس ) و ( د. مشتاق عباس ) .

---

<sup>٨١</sup> القصيدة التفاعلية بين إرهاصات التراث وتقنيات النص المعاصر .

<sup>٨٢</sup> للتوسع في أنواع الأشكال ومفاهيمها ينظر كتاب : من النص إلى

النص المترابط : يقطين : ص ٢٠ .

( إذا كان رمز دائرة صغيرة بوصفها حركة إعرابية  
 تعبيراً عما يطلق عليه في بعض الدراسات بأنه مصطلح " <sup>٨٣</sup>  
 صوت مد صفر " فإن الذين جعلوها دائرة وجهها عند ابن  
 يعيش متأت من ( أن الدائرة في عرف الحساب صفر وهو  
 الذي لا شيء فيه من العدد فجعلوها علامة على الساكن لخلوه  
 من الحركة ) <sup>٨٤</sup> وطبيعة هذا الرمز الموصوف بالدائرة نجد  
 صدها حاضراً ليس على صعيد التكنيك من حيث الشكل  
 وحسب ، بل وينعكس ذلك على طبيعة البناء الصوتي ، فضلاً  
 عن البناء الدلالي ، هذا إذا أردنا تحقيق الدائرية في أجلى  
 صورة لها ، ولعل ذلك ينطلق إذا راقب نصاً شعرياً من  
 مرجعية استقرت في وجدان الشاعر .

وهذا ما سوف يحاول البحث كشفه في ضوء البحث  
 عن صدى الدائري في المتن الشعري العامة إلى توظيف  
 تقنية البناء الدائري ، وسوف تضطرنا الموازنة المشار إليها  
 في العنوان إلى اختيار نصوص من الشعر التفعيلي ثم النظر -  
 بعد رصد مظاهر الدائرية فيها - بواسطتها إلى طبيعة الأداء  
 الدائري للنص التفاعلي الرقمي الوليد الجديد للقصيدة العربية

<sup>٨٣</sup> ينظر دلالة الإعراب لدى النحاة : د بتول ناصر قاسم : دار الشؤون

الثقافية بغداد / ١٩٩٩م : ص ١٩٢ .

<sup>٨٤</sup> شرح المفصل : ابن يعيش : إدارة الطباعة المنيرية : مصر / ج ٩ /

ص ٦٨ .

الرقمية ، أعني محاولة الدكتور مشتاق عباس معن في " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " .

لذلك فإن أجلى صور البناء الدائري الحاضرة في شعر التفعيلة سنختارها من أغاني مهيار الدمشقي لألونيس عبر نصين ولأن المنهج التاريخي لمراقبة النصوص الشعرية يقتضي تقديم السابق لرصد تجلياته ثم اللاحق لتحديد الفارق التقني مع الأخذ بالنظر الفارق الجوهرى الأبرز إذ أن دائرية شعر التفعيلة قدمت عبر الوسيط الورقي ، أما دائرية النص التفاعلي الرقمي فقدمت عبر الوسيط الإلكتروني ( <sup>٨٥</sup> .

وجعل د. عادل نذير الدائرية في التفاعلي الرقمي (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) <sup>٨٦</sup> على أقسام خمسة رئيسة وتتفرع إلى تفرعات داخلية تتسجم مع تقنيات بنائها الرئيس ، وهي :

### ١- الدوائر التقنية :

لما كان الوسيط الإلكتروني حاوياً على إمكانات لم يكن الوسيط الورقي متوافراً عليها ، اقتضى الفارق تفاوتاً بين معطيات كل واحد منهما ، وقد بين د. عادل تلك الفوارق من

---

<sup>٨٥</sup> دائرية النص بين الأداء التفعيلي والأداء التفاعلي الرقمي : د.عادل نذير .

<sup>٨٦</sup> ينظر :دائرية النص بين الأداء التفعيلي والأداء التفاعلي الرقمي : د. عادل نذير ٨٨-١٠٨ .



خلال رصد تحولات البناء الدائري بين نصين مهمين في مساحتهما الإنتاجية الأول ينتمي لخطاب أدونيس الشعري ، والآخر ينتمي لخطاب د. مشتاق الشعري أيضاً وأعني به التفاعلي الرقمي .

فمن خلال مراقبته لتتوُّع شخوص البناء الدائري في التباريح تبعاً لتتوُّع مستويات بنائها توصل إلى أن خانات الدائرية في بناء التباريح يتلخص بالآتي :

#### ١- دائرية الشريط = Marque / Title :

يتجلى البناء الدائري التقني هنا بالشريط المرافق لمجموعة المشاهد التفاعلية الحاضنة للنصوص الشعرية التي تتضمنها هذه المجموعة بدءاً من المشهد الأول / الواجهة التي تحزمت بشريط يتضمن عنوان هذه المجموعة الرقمية :

تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق  
بعضها أزرق

ويتكرر مروره طوال مكونات أمام الشاشة ضمن المشهد الأول لهذه المجموعة الرقمية .

وتقع تقنية الشريط المتحرك تقع ضمن منظومة إيعاز "Behavior" الذي يحدد سلوك النص الموجود في اللافتة

وطريقة عمله وتتضوي تحت هذا الإيعاز ثلاث قيم أو بالأحرى ثلاثة أساليب لحركة النص ، وهي :

Scroll : وفيه يتم تحريك النص

بنفس الاتجاه من جانب إلى آخر وبصورة مستمرة ، وهي القيمة الافتراضية .

Slide : وفيه يتم تحريك النص

مرة واحدة من جانب إلى جانب آخر ويتوقف عنده .

Atternet : وهذا الأسلوب يمكن

النص من التآرجح جيئة وذهاباً من جانب إلى آخر .

وفي الحق أن الشاعر استثمر تقنيتين من هذه التقنيات

الثلاثة ، الأولى " = Scroll " و " = Atternet " في تمرير

نصوصه عبر الشريط الذي تتشع به الشاشة ، كان الأول هو

الأكثر حضوراً على طوال نوافذ التباريح ، أما الثاني فنجد

في واجهة تباريح ، إذ اعتمدها الشاعر في تشكيل الشريط

الحاضن لعنوانه الإلكتروني Email وفيه يتحرك النص على

نحو يتدلى بشكل بندولي جيئة وذهاباً .

ووجد الشاعر ضالته في إيعاز أو تقنية " Loop "

لتحديد سرعة وعدد مرات تحرك النص داخل اللافتة (الشريط)

إذ يستطيع من خلاله تحديد عدد المرات التي سيتحرك فيها النص داخل اللافتة ، فإذا أردنا أن تستمر الحركة إلى ما لا نهاية فإننا نفعل قيمة: " Infinite " وهذه التقنية المختارة من مجموعة الخيارات التقنية التي كانت متيسرة أمام المبدع يوفرها الوسيط ، فما الحاجة إلى ذلك ؟ ....

إن هذه التقنية هي ليست لافتة انتباه نصية مقروءة وحسب ، بل أنها لافتة انتباه بصرية وهنا يزاوج المبدع بين ما هو مرئي وما هو مقروء ؛ ليسهم بإيقاع المتلقي في شرك النص التفاعلي الرقمي ، وهذه المزاجية لم تكن تتحقق إلا عبر هذه التقنية وفي ضوء هذا الوسيط الإلكتروني .

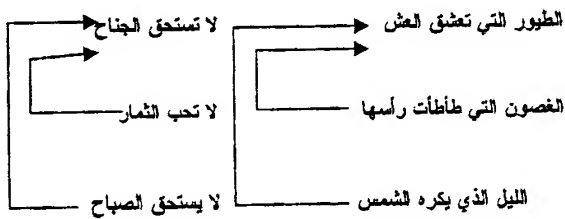
وفي الحق أن هذه التقنية حاضرة في وجدان الشاعر إذا لاحظنا البناء التركيبي لبعض نصوصه المارة عبر هذا الشريط ؛ لتتحقق الدائرية النصية فضلاً الدائرية التقنية عبر هيكل البناء التركيبي :

الطيور التي تعشق العش / لا تستحق الجناح

... الغصون التي طأطأت رأسها / لا تحب

بالثمار ... الليل الذي يكره الشمس / لا يستحق الصباح

ونجد هنا دائرية النص تعاضد دائرية الشريط ؛ إذ إن  
البناء التركيبي الحاضن لفقرات النص متطابق<sup>٨٧</sup> :



فكل العبارات التي تلي العبارة الأولى تتصهر في  
البناء التركيبي الأول حيث تعيدنا إليه ، وهي جمل تبتدئ باسم  
معرف يليه موصول تعقبه جملة فعلية ، وجزء كل ذلك جملة  
فعلية منفية بـ " لا " ، وهنا نتعاقد التقنية الدائرية للشريط  
مع الأداء اللساني الممرّر عبره بواسطة اعتماد تقنية التوازي  
المرتبة على تكرار البناء التركيبي .

### ب- دائرية الروابط = Link :

الرابط هو ما يربط بين العقد ، يتجلى في ضوء زر أو  
صورة أو أيقونة أو كلمة معينة تعيناً خاصاً ، وعند تمرير  
المؤشر " mous " عليه يتحول إلى كف ، أو يظهر أمامنا حقل  
يطلب منا النقر على المؤشر وعلامة " Ctrl " في لوحة  
المفاتيح ، وعند النقر تفتح لنا العقدة التي يحيل إليها وما تقرأه

<sup>٨٧</sup> المصدر السابق : ٩١.

هو " عقدة " وما نبحر به في النصّ التفاعلي - الرقمي هو روابط تنقسم على قسمين تنظيمية ومرجعية <sup>٨٨</sup> :

### - الروابط المرجعية : Link Refereneis :

يتلخص مفهوم الروابط هذه بعملية الربط بين عقدة أصل / أساس ينطلق منها ، وعقدة أخرى تكون فرعاً / ثانوياً تكون هدفاً يقود إليها الرابط ويؤدي هذا النوع من الروابط إلى علاقة دائرية بين عقد النص التفاعلي الرقمي .

### - الروابط التنظيمية :

كل ما ينتمي إلى الربط عكس الروابط الراجعة فهو منتمٍ إلى الروابط التنظيمية التي تنبئ على علاقة بين العقد تكون بالمستوى نفسه وتؤدي إلى علاقة ترتيبية بين عقد النص ، ونجد في هذا النظام التراتبي عقدة هي بمثابة الأم " تعريف مثلاً " تنصّ بعقدة " بنت " هي بمثابة تطبيق للتعريف .

والمتمأل لخارطة النصوص المنتظمة في تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق يلحظ - بلا شك - اعتماد الشاعر روابط مميزة بلون وبكلمات دالة تقنياً وشعرياً بدءاً من واجهة ( تباريح ... ) التي تعدّ عقدة الأساس التي احتضنت رابطتين أساسيتين كل منهما يقود إلى متن شعري كلاهما نص طويل

---

<sup>٨٨</sup> من النص إلى النص المترابط ، مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٥ م :

قياساً بما يقودان إليه هي مجموعة من النصوص وهذه العقد الحاضنة للنصوص المتون أيضاً ذيلت بروابط تقود إلى عقد نصوص الحواشي وهذه الأخيرة ضمت روابط تقود إلى عقد تضم روابط سميت بمسميات مختلفة تتسجم والنصوص المختلفة وراءها مثل " مكابرة / توبة / نصيحة / أوبة / أوبة / نصوح / هل ترغب بنصيحة أخرى / لا أرغب بنصيحة أخرى " ولكن مع كل هذا فإن المتلقي يعي إذا تأمل أن كل عقدة لا تخلو من رابطتين أحدهما يتمثل من خلال دائرة صغيرة نعيد فيها الرابط المتلقي إلى منطلق منه مباشرة ورابط آخر يعيد فيها الرابط المتلقي إلى العقدة الأساسية / أعنى واجهة تباريح .

وعليه فإن كل عقدة من عقد النص ( تباريح رقمية لسيرة بعضها ) يدور فيه المتلقي بدائرتين ، الدائرة الأولى تعيده إلى حيث انطلق ، والدائرة الثانية تعيده إلى العقد الأساسية ، أعنى واجهة " تباريح " وهذا يجعل المتلقي أمام خيارين :

- خيار الاكتفاء والاستراحة بالعودة إلى العقدة المنطلق منها وتمثله الدائرة الأصغر ، أما الخيار اللساني المرافق للروابط المنظمة للحركة الدائرية ضمن تقنية الأداء الرقمي لنص تباريح يتجلى من خلال تسمية الروابط بدوال

مثل ( عودة / رجوع / أوبة / ) تترجمها المعاجم اللغوية على النحو الآتي :

- عودة : من عاد إليه رجع وبان ، قال : المعاودة  
الرجوع إلى الأمر الأول .

- رجوع : من المراجعة المعاودة يقال : راجعه الكلام  
وتراجع الشيء ، أي خذ منه ما كان دفعه إليه .

- أوبة من آب أي رجع وبابه قال " أوبة أو إياباً "  
أيضاً والمآب المرجع .

وهذه المسميات متعادلة المعاني وهي جميعاً تصرّح  
بالبناء الدائري المعتمد في عرض نص تباريح رقمية أو  
المتلقي في ضوءها يحرر مع النص ذهاباً ومجيئاً .

وتجدر الإشارة إلى أن الدائرة الصغيرة التي نعود منها  
إلى العقدة المنطلق إليها يمكن أن يمارسها المتلقي عبر الخيار  
التقني الذي يفرضه الوسيط الحاضن للنصّ التفاعلي - الرقمي  
ففي أعلى الشاشة شهمان متعاكسان  $\rightarrow \leftarrow$  والضغط  
بالمؤشر على السهم الأخير فإنه يعيدنا إلى العقدة المنطلق منها  
وعلى هذا النحو نستطيع الإبحار في النصّ إلى نهايته عبر  
الضغط بالمؤشر على السهم الأول فضلاً عن السهم في الزاوية  
المقابلة لجهاز الحاسوب الذي ينتج الكلمة " Go " على أن  
المسؤول التقني عن فرض هذه الإيعازات جميعها وترتيب  
خاصة النص وتنظيمه هو المتصفح أو Explorar Internet

وإدخال مضامين العقد بواسطة الخيارات التقنية التي يوفرها برنامج Html وهو مختصر Hyper text markup language أي لغة ترميز النص المتشعب .

وبعد فإن النظر إلى هذه الأشياء وملاحظتها في نص تباريح رقمية يجب فيه على الناقد المعالج لهذا النص احترام خصوصية المصطلح ولاسيما أننا نخوض مرحلة التأسيس وقد أسمت الباحثة بهيجة مثري الروابط باسم الأيقونة وقسمت الروابط إلى الأيقونة المنقذة ، أيقونة المفتاح ، أيقونة العودة الجزئية<sup>٨٩</sup>؛ لأن العلامة الأيقونية هي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والصورة والمدلول المشار إليه علاقة تشابه في المقام الأول مثل الصور الفوتوغرافية تحيل إلى شخص ما على وفق مبدأ التشابه ومثل هذا نجده في أيقونة My Computer ، ما العلاقة التي يجسدها الرابط ولاسيما في تباريح رقمية هي علامة رمزية ، وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول محض عرفية فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة طبيعية<sup>٩٠</sup>.

## ٢- الدوائر التشكيلية :

أ- دائرة البداية والنهاية : لا شك أن الشاعر يعي في مرحلة إعداد هذه المجموعة أهمية السير في خط منهجي

<sup>٨٩</sup> ينظر : الإبداع التفاعلي العربي " إبحار في قلق الصمت "

<sup>٩٠</sup> دائرية النص بين الأداء التفعيلي والأداء التفاعلي الرقمي.



تتسرب فيه النصوص/ المشاهد التفاعلية على نحو لافت  
 للانتباه ، ولذا اعتمد الشاعر هيكله المشهد التفاعلي الأخير  
 على نحو مواز لهيكله المشهد التفاعلي الأول ، وعلى النحو  
 الآتي :



- فكلا المشهدين احتضن رأساً مع الفارق في كون  
 الأول حجرياً والثاني آدمياً ، وفي هذا يمكن أن يقال كلام  
 طويل للربط بين الحجارة والدوائر التي يحتضنها كل مشهد .

- كلا المشهدين اعتمد آلية ظهور النص واختقائه  
 بجرد مرور المؤشر وثباته على الكلمات التي كانت بمثابة  
 نوافذ تكشف عما خلفها من نصوص بإزالة الستائر .

- العيون مغمضة في الرأس الحجري من شدة الألم ،  
 أما العيون في المشهد الأخير فيمكن أن نتصور لها قراءتين :  
 \* أنها مفتوحة لتشهد على فجيرة الذات وما مرَّ به  
 المحاصر بالدوائر من ألم وحسرة .

\* أنها تمارس انتظار من يغمضها وهذه حالة لا تستغرب في ميت وما أكثر الموتى في بلاد الشاعر.

ب- دائرة التوازي : وعلى مستوى خارطة النص فإن مجموعة تباريح تسير بخطين متوازيين ينطلقان من الواجهة ويعودان إليها بحكم منظومة الروابط " Hyperlink " ، فمع كل رابط من الرابطين المظللين أعني :



نذهب إلى عقدة المتن ثم عقدة الحاشية ثم عقدة الهامش ثم تشطي الهامش إلى عقد فرعية تنتهي كلها برابط يعود بالمتلقي إلى الواجهة .

### ٣- الدوائر المرئية :

أ- الدائرة الصورية : تتجلى من خلال لوحة إصرار الذاكرة لسلفادور دالي وهي اللوحة المرافقة لمتن الأول :  
- في مدار عتيق / أجلت شمس ضوء ذاك النهار ...

...

الأمر على هذا النحو يذكرنا بمحاولة أبي شادي بين عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٤ إذ عمد إلى تسويق كثير من نصوصه في ضوء المزاجية بين القصيدة واللوحة الفنية .

والحق أن طبيعة لوحة سلفادور دالي الحاضنة لثلاث ساعات لا يخلو شكلها من لإحياء بالدائرية وفعلاً فقد جاءت جميع أشكالها دائرية ، إلا أن طبيعة الحياة القاسية والجافة أعطبتها بل أذابتها ، فكانت إحداها في مهب الريح على غصن ليس فيه بقايا حياة وتقديمها على هذا النحو يذكرنا بمن يرفع راية الاستسلام . وأسفل تلك الساعة ساعة ذاب نصفها المتدلي من على طاوله . أما الساعة الأخيرة فما زالت مقفلة لا نعرف ما تخفيه إذا تجاسر أحدنا وفتحها ، وبقيناً أن اختيار الشاعر لهذه اللوحة يساوق وبناء النص المرافق له ، إذ ابتدأ بقوله في مدار عتيق ، وانتهى بالطريق العتيق ، فضلاً عن تساوقها وحركة الشاعر الدائرية للخروج من دائرة ما يحيط به ولكن دون جدوى :

### - فتشت خطوي عن طريق جديد

في مدار جديد

يحتوي هفوهات المسير الذي ضيعتها الدروب.

وبذلك تكون هذه اللوحة عنصراً من عناصر المشهد التفاعلي وحضورها ضروري وأساسي للنص وهي جزء من بنية النص الأصلية التي لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى ، وغياب اللوحة الحاضنة لدائرة الساعة

لا بد أن يحدث خللاً في النص إذ إن غيابها يعني غياب الجزء المعنوي المتمم لمجمل محاور النص التفاعلي بأبعاده السمعية والمرئية والمقروءة .

ب- الدائرة اللونية : خلفية حاشية المتن الأول يبين البعد التخطيطي لها فضلاً عن استدارتها ، تشبه دخولنا في مغارة ، إلا أنها تتضمن في عمقها البعيد كوة بيضاء لعل بصيصاً فيها ينقاد إليه الشاعر وهو يدور في هذه الدوامة من اللواعج والمآسي ، ولا غرابة فمشتاق / الشاعر عراقي .

فاللون يتحرك من اليمين إلى اليسار وبشكل لولبي بدايته عريضة ، ونهايته دقيقة ، ولا يخلو الشكل من علامة استفهام ( ؟ ) على نحو التشبيه تعكس حيرة وطلب إجابة ، وقد يكون الاستفهام استنكارياً يعكس بعداً احتجاجياً لما تعيشه الذات العراقية .

ولم يكن اللون وهذه الحال في حركته بعيداً عن مضمونية النص ، إذ يقول الشاعر :

ولقد مشيت وما علمت بأنني      أمشي ودربي يقتفي آثارني  
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة      أمشي يميناً وهو محض يسار  
قدماي لا أدري تسير أم التي      تخطو يداي وتهتدي بمساري  
ضاع الطريق أم التي ضاعت خطاي      ولفها مشواري

وهذا النص أقل ما يمكن قوله فيه إنه يعكس دوامة  
وحيرة يعيش الشاعر في لجتها وهو يعيش واقع المتاهة .  
وإذا كانت هذه الدائرة اللونية في الحاشية التي هي  
امتداد للدائرة الصورية المرافقة للمتن فإننا سننتهي من هذه  
الحاشية إلى دائرة لونية ترافق النص الذي يختفي وراء رابط  
الهامش لندخل إلى عقدة / ( موطني ) ، فسرعان ما تهاجمنا  
موسيقى نشيد ( موطني ) .

والدائرة في هذا المشهد التفاعلي تمثلها حركة الخطوط  
البيضاء على مساحة زرقاء وخلف هذه الدوائر يحاصر الوطن  
، ولذلك كل شيء محاصر تلتفه الدوائر ، فكل الثمار الضالة  
والناضجة والقابعة في الأغصان ، باقية ؛ لأن الساكن أدر ،  
أبرز ما يمكن قوله في تساوق النص مع هذه الخطوط اللونية  
المحدبة التي يشي بالدائرية يتجلى في النص المارّ عبر الشريط  
، وفيه يقول الشاعر :

- لا تعي خطوتي أن رأس الدوائر ؟؟؟ فالطريق  
يحدّب أضلاعه / يميل عليّ / أراوغه مثل أرجوحة في مهبّ  
الصريّر / مرة قبله / مرة بعده / أين أمضي إذن ؟؟؟ والمغول  
ينوخ بأهدابه .

#### ٤ - الدوائر السمعية :

وذلك يتجلى من خلال الموسيقى المصاحبة للمشاهد التفاعلية والأمر في مشهدين :

ا- يكون في موسيقى نشيد ( موطني ) ، فبنية التكرار الموسيقي التي تتشد ترسيخ كلمة ( موطني ) يلحّ في تكرارها الملحن طلباً لذلك .

ب- النص الموسيقي المرافق لقول الشاعر ذي المطلع :

تمهل أيها البحر الأعفُ      سيمسرق ماعك الرقراق جرفُ

والحق أن الموسيقى تزحف إلى مسامعنا ابتداءً على نحو يذكرنا بزحف الماء على أرض تشققت من شدة ضرب الشمس لها ، ولعل اليد التي بسطت على تلك الخلفية وأفردت كل الأصابع لا شك في أنها تتلف إلى قطرة ماء ، والموسيقى كذلك كانت في هذا المشهد التفاعلي تمارس هذا الزحف ابتداءً ، ثم سرعان ما تقفز إلى الأذهان أصوات تتكرر بشكل متناسق يذكرنا بأداء الجوقة المصاحبة للأوبرا أو بالجوقة الدينية التي تمارس القداس و على نحو متكرر مما يجعل السمع يدور في فلكها كلما تكررت .

## ٥-الدوائر الدلالية :

أ- يمثلها المتن الأول من خلال اعتماد التكرار بين البداية والنهاية فالخيطة الشعوري واحد ذلك الخيط الذي يربط النهاية ، إذ يقول الشاعر :

في مساء غريب  
عانت خطوتي خصر درب جديد  
غير أن الطريق الذي باركته خطاي  
نفني من جديد  
نحو ذاك الطريق العتيق ...!؟  
بالبداية إذ يقول الشاعر :  
في مدار عتيق  
أجلك ضوء ذاك النهار  
فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها  
صوت خطو السنين ...

ب- دائرة المتن الثاني : نستطيع أن نقول عنها إنها ( الدائرة القرآنية ) لأن الشاعر استطاع توظيف معطيات سورة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم ، ولاسيما شخص أبيه يعقوب الذي أصبح في النص يساوي الوطن ، فيعقوب الذي أبصر يوسف في صغره أصابه العمى بعد

مؤامرة أخوته عليه وضياعه إلا أنه يرتد بصيراً باسترداد  
يوسف بعد زمن . غير أن يعقوب / الوطن المحاصر  
بالعمى / المكبل بالظلام / المعفر بالنعيب ، يبقى كثيرين  
خارجة في العراق يبقى يأكله العمى :

- حَتَّامَ ... أنشر ما حصدت

وإلامَ يا أبتَي ... !؟

فهل يوماً ستسجد شمسنا ؟

أم سوف أبقى

في العراق

وأنت

يأكل

العمى ( ...!؟ )<sup>٩١</sup>.

وبعد هذا كلّه أجدني أوافق الدكتور عادل نذير على ما ذكره  
من قراءة لتقنية الدائرية في النصوص الحداثيّة ، لكنني أرى  
أهمية إضافة " المتجاوز " على عنوان ( البناء الدائري ) في  
نصّ " التباريح " ؛ لأننا لو تفحصنا الشكل العام للنص سنجدّه  
كما وصفه مبدعه الشاعر الرائد ، الذي يقول ( سعيت لصياغة  
نصّ أسميته بـ " النصّ الدائري المتجاوز " فمن يقرأ التباريح  
يجدها مكوّنة من حلقات دائرية متجاوزة ترتبط بمكبس رابط

---

<sup>٩١</sup> المصدر السابق .



يجمع تشعبات الدائرة الواحدة في بتشعبات الدائرة المجاورة  
برابط أسمته الشاعرة الناقدة " بهيجة مصري إلبلي " — "  
الأيقونة الناقلة الجزئية " ؛ وعمدت إلى هذا النسق الصياغي  
ليكون منسجماً مع فحوى النصّ المتراوح بين استعادات مجترّة  
لآلام ومحن لأكها ( العراق - الفجيرة )<sup>٩٢</sup>.

---

<sup>٩٢</sup> حوار السعود .

#### ٤ : تقنية التعويض :

( في مقطع "أشجار الزيتون قطعت أوراقها/ لأن/ الربيع رحل"، يضع الشاعر على يمين الصفحة التي تغلب عليها الألوان النارية كالأحمر والأصفر والبرتقالي جملة "إياك/ أن/ تقترف/ الأمل"، باللون الأحمر الذي لا يكاد يظهر بين هذه الألوان، وكذلك بالنسبة للكلمات الروابط (رجوع)، و(المتن)، و(حاشية)، المكتوبة باللون الأحمر الذي يلاحظ بصعوبة كبيرة بين كل تلك الألوان الأخرى. وعلى الرغم من صعوبة ملاحظتها إلا أنني تمكنت من إيجادها، لأن القارئ/ المتصفح اليوم أخذ في التعود على البحث عن أشياء يتوقعها أو لا يتوقعها في كل صفحة جديدة يلج إليها، وجميل جداً أن يجد القارئ/ المتصفح ما يتوقعه ويبحث عنه، ولكن الأجمل - ربما- هو أن يتعثر وهو في طريقه لإيجاد ما يتوقعه بما لا يتوقعه، فتأتي الدهشة ويحضر كسر أفق التوقعات بكل قوته)<sup>٩٣</sup>.

تكشف لنا الدكتورة فاطمة البريكي في نصّها السابقة تقنية قرائية جديدة تتسجم مع النصوص التفاعلية الرقمية ، فهي نصوص تجمع بين ( المتوقع واللامتوقع ) ( الظاهر والباطن ) إنها نصوص وصفناها دوماً بـ ( نصوص ترويض المتضادات ) .

---

<sup>٩٣</sup> المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

ينقلنا هذا التوصيف مباشرة إلى تقنية خافية في مشغل الشاعر الرائد ، ولاسيما في نصّه " التباريح " - موضوع الفحص هنا - ، هذه التقنية تحتاج إلى تأمل ؛ لأن الظاهر لا يكشفها ، أو لنقل ، لا يعين على كشفها / استكشافها .

فلو نظرنا إلى ظاهر النصّ سنجد أن النافذة الثانية من أيقونة ( انقر فوق ضلوع البوح ) / ١ ، أي نافذة ( المتن / في مدار عتيق ) ، سنجدها مستثمرة صورة ثابتة تعود إلى لوحة تشكيلية عالمية هي لوحة " إصرار الذاكرة " لسلفادور دالي<sup>٩٤</sup> ، وهو توصيف - ظاهري - يندرج ضمن مأخذ الدكتورة فاطمة البريكي بقولها : ( غلبت الصورة الثابتة على مجموعة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) الشعرية التفاعلية، ولم يوظف الشاعر الصورة المتحركة في هذه المجموعة إطلاقاً. وتظهر الصورة ابتداء من الصفحة الأولى، وهي الصفحة الرئيسية للمجموعة، ذات الخلفية الزرقاء الداكنة، تتوسطها صورة تمثال حجري له أكثر من فك سفلي، مغمض العينين، كأنه يصرخ، أو يريد أن يصرخ، ولكنه مكتم! -أو هكذا يبدو- وهي صورة رمزية تغني بنفسها عن أي تأويل.

والملاحظ أن حضور الصورة كان يتم بطريقتين تتكرران في كل النصوص، الطريقة الأولى هي وضع الصورة جنباً إلى

---

<sup>٩٤</sup> نحو نقد تفاعلي إلكتروني : د عبد الله الفيقي : مجلة آداب

المستنصرية ٢٠٠٨م.

جنب مع الكلام، وهذا يعزز فكرة الفصل بين الكلمة والصورة، أو الأبجدية والأيقونة، وهي الفكرة التي يحاول الأدب البصري -بصورة عامة- التحرر منها، إذ يجب أن يتماهى العنصران في كينونة واحدة، لأنهما يمثلان شيئاً واحداً في النهاية، ولا مبرر لفصلهما، فكل منهما يمثل رسالة منقولة من طرف مرسل إلى طرف مستقبل، وبإمكانهما الاتحاد ليفيد كل منهما من مزايا الآخر، لذلك كان الأفضل لو دُمجت الصورة والحرف ليمثلا نصاً واحداً متكاملًا بدلاً من هذا الفصل، أو الدمج، التعسفي.

والطريقة الثانية هي استخدام الصورة بوصفها خلفية للنص المكتوب، وهذا استخدام تقليدي لها، وفي كثير من نصوص المجموعة -إن لم يكن فيها كلها- يمكننا الاستغناء عن الصورة/الخلفية دون أن يؤثر ذلك على قيمة النص أو يخلّ بمعناه. وفي أصل توظيف الصورة بوصفها عنصراً من عناصر النص التفاعلي يجب أن يكون حضورها ضرورياً وأساسياً للنص، أي أن تكون جزءاً من بنيته الأصلية لا يمكن الاستغناء عنه إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى، وغياب الصورة لا بد أن يحدث خلافاً في النص، لأنها تغيب معها الجزء الخاص بها من المعنى ( ٩٥).

---

<sup>٩٥</sup> المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

وحين أرادت النصح قالت ( من الاقتراحات المقدمة بخصوص هذا العنصر على سبيل المثال عدم اللجوء إلى الصور الجاهزة، أو عدم استخدامها كما هي، بل محاولة ابتكار صور جديدة وخاصة بالنص نفسه. يمكن في هذا الصدد استخدام بعض التقنيات القديمة التي كانت تستخدم في الأدب البصري، كالتشكيل بالكلمات، كما يمكن التدخل في الصور قبل استخدامها، بنثر الكلمات أو بعض الأحرف فيها، أو بتخفيف ألوانها كما في مقطع "تمهل أيها البحر الأعف" الذي جاءت الصورة فيها بالأبيض والأسود فقط، أو غير ذلك ).

ولو أخذنا بالمقترح الثالث من المقترحات أعلاه وهو ( التدخل في الصور ) ، سنجد أنه حاصل في المجموعة ، من خلال تقنية افتقدت وجودها - البريكي أيضاً - وهي موجودة أصلاً ، في نصها السابقة : ( لذلك كان الأفضل لو دُمجت الصورة والحرف ليمثلا نصا واحداً متكاملًا بدلاً من هذا الفصل ) ، فتدخل الشاعر الرائد ، مثلاً مع صفحة "المتن / في مدار عتيق " ، كان بالضبط كما تمت الدكتورة ، إذ تدخل ومزج بين الحرف والصورة ، بحيث أضح الحرف معوضاً للجزء المفقود للصورة .

وقد ألمح الأديب المغربي منعم الأزرق هذه التقنية ، وكذلك الأديبة السورية بهيجة مصري إدلبي ، هذه التقنية التي يمكن أن أصطلح عليها بـ " تقنية التعويض " .

فتحت عنوان فرعي ( بلاغة القطع والبتر ) من دراسة  
( تباريح مشتاق عباس معن الرقمية قركتابية عاشقة ) للأديب  
منعم الأزرق جاء استكشاف تلك التقنية التي بحثت عنها  
الدكتورة البريكي : (على غرار بتر المقطع الصوتي المرفق،  
فإن تقطيع صورة اللوحة يترك دمها السائل متسائلا: ما معنى  
هذا البتر الصارم؟ أما كان حريا بالفنان أن يمسح الجزء  
الأيسر المتبقي من الساعة المجنحة في لوحة دالي؟ خاصة  
وأنها محاطة باللون الأسود المضبوط رقميا (#٠٢٠٢٠٢) ، أي  
أنها لا تحتاج لغير الملء باستخدام نفس البرنامج المعتمد من  
طرف الفنان في معالجة الصور.

لكن أليس الشاعر مصرا على إبراز البتر والنقصان  
والانشقاق والانفلات، وبالتالي فإن إبقاءه على نصف الساعة  
المجنحة هو أمر مقصود وبانٍ لدلالة عمله الرقمي؟  
لقد فضل الشاعر الاكتفاء بالجانب الأيسر من صورة  
اللوحة، أما الجزء الأيمن فمتروك لتشغيل ذاكرة وخيال  
المتصفح البصرية وأطره المعرفية، مما يدفعنا إلى افتراض أن  
مشتاق عباس معن سيعيد بناء الجزء المبتور من صورة اللوحة  
بواسطة المتن الشعري.

هل يمكن الإصغاء للشاعر مع مقطع غنائي جنازي

مبتور<sup>٩٦</sup>!

الموسيقى، هذه المرة، تأخذني إلى ذكريات شخصية خاصة بي. ليست هاته أول مرة أكون فيها بحضرة هذا الإنشاد الرفيع الذي يملأ الروح سموا يومهم بالكمال، والأكيد أنني في سماعي الراهن دون انتشائي بهاته الموسيقى قبل إخضاعها لمقص البرنامج الصوتي المعتمد....

في الغرفة الزرقاء شيء من هذا البتر تعيده الموسيقى التي خضعت لبتر بارز الشقوق!!

الأزرار/الأيقونات لم تسلم بعض حوافها من "البتر الأليم" الذي أفقدها تساوي أضلاعها من جهة توزيع الألوان أو الأطر السوداء الرقيقة المحيطة بها....

ومهما كان الحال، سأقرأ النص وأنا ممثلي بصوتين افتراضيين مستمرين رغم إخراسهما: الإنشاد الأصلي، وعضوه المبتور هنا. اللوحة الأصلية ونصفها المدرج هنا، الوجه- الساعة- الحمامة الكاملة ونصفها المبتور هنا.

عضو مبتور.

لوحة مبتورة

ساعة مبتورة

---

<sup>٩٦</sup> قرأ الأديب الأزرق هذا البتر الصوتي وفقاً لتقنية التعويض أيضاً ، فأكد مقصديتها الدالة من الشاعر الرائد .

إنه الزمن الباتر والمبتور، يطفى بإيقاعه الهازم  
للاكتمال، لكن الذات بخطوتها تسير وتمضي عنيدة مدركة أن  
السير أجدى من انتظار السيل!<sup>٩٧</sup>

### في مدار الخطوة العتيق:

خلافا للعبارات الشعرية المدرجة في الغرفة الزرقاء،  
سيكون التعامل مع المتن هنا يسيرا. ثمة إمكانية لنسخ النص  
ولصقه، أي للتحكم في مقاساته وحجمه وإعادة توزيعه بكل  
سهولة..

بالتمعن في المتن الشعري نجد أكثر من مؤشر معجمي  
واستعاري يعيد بناء الصورة/ صورة اللوحة شعريا ومجازيا.  
كأنما البتر إفراغ يقوم الشاعر بملئه لغويا، خالقا الإحساس  
الذي أعطاه لنا دالي بالتسمية: "إصرار الذاكرة".

الذاكرة هنا ممنوحة للخطوة المؤرخة لسير صاحبها  
وسيرته، وهي متعاقبة مع الدال العروضي المصر على  
الامتلاء .

أما الذاكرة في اللوحة فممنوحة للأشكال الملحة على  
الاحتفاظ بأسمائها الأصلية رغم ما فعلته بها الاستعارة  
التشكيلية المائعة.

---

<sup>٩٧</sup> تباريح مشتاق عباس الرقمية: قراكتابة عاشقة : ١) الإقامة في الغرفة

الزرقاء) منعم الأزرق ، موقع النخلة والجيران ، الرابط :

<http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/muncem%20alaazrak-tabareeh%20mushtak-1-2.htm>



ذاكرة الشعر في العراق مسكونة بوهج الفيافي  
والصحراء الموعودة بالنخيل، وهي إذ تلتقي بـ "صحراء دالي  
السوريالية" تصهر عالماً جديداً، سنعيد بناءه مع الشاعر،  
متلمسين ضوء الشعر الذي سيقود عبورنا بين اللوحة والمتن...  
ويؤكد الأديب منعم الأزرق أننا يمكن أن نقرأ على  
يمين لوحة سالفادور دالي ما افترضنا أنه "امتصاص شعري"  
للجزء المبتور من اللوحة، أي لـ "المعادل الموضوعي-  
التشكيلي".... وقد اختار الشاعر توسط النص بدل تصفيفه  
على اليمين، مما يخلق انطباعاً بالتكثّل والتداخل والانفتاح،  
حيث تغيب حدة الرتابة الناجمة عن البدء المستمر بأقصى  
اليمين وبشكل سمثري صارم (التوسيط ظاهرة لافتة في نشر  
الشعر رقمياً) .

بين بداية المتن ونهايته نقرأ:

"في مدار عتيق ...

أجلت شمسهُ

ضوءَ ذاك النهار

(.....)

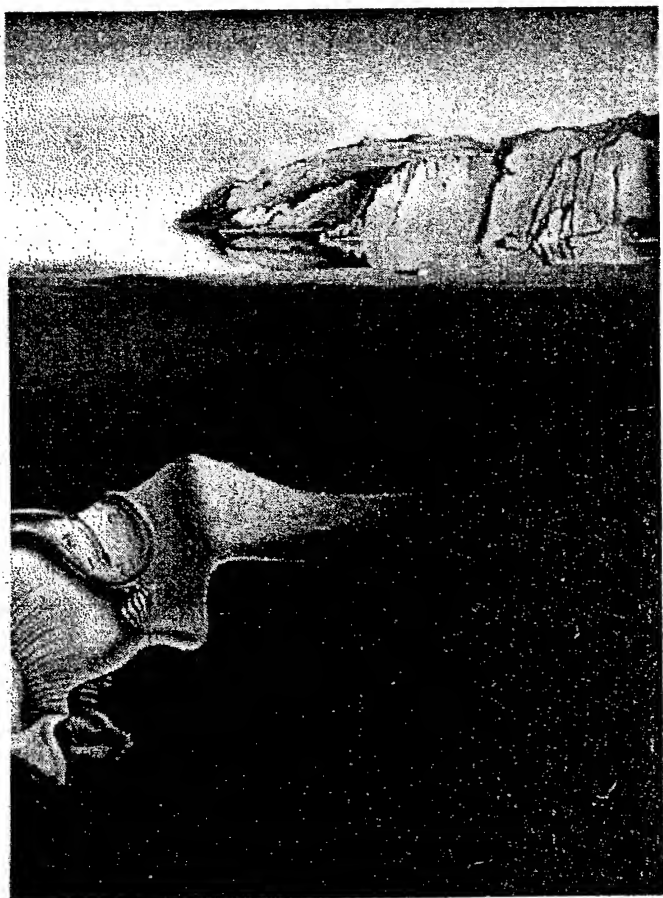
...في مساء غريب

عانقت خطوتي خصرَ دربٍ جديد

...غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لفّني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق ... ؟ "



جائحة هي نهاية الخطو في هذا النص. إنها تنتهي  
بالانكفاء، بالعودة إلى "الطريق القديم"، بعدما كان البدء بـ  
"المدار العتيق" (هل هو العود الأبدي للفريد) ؟<sup>١٨</sup>.

عروضيا، تنتظم هذه المقاطع الثلاثة (على غرار جملة الشريط المتحرك) في تفعيلية الخبب-المتدارك ذات الإيقاع الحثيث والصوت الضاج بالحضور. والخبب بحسب "اللسان" هو "ضرب من العدو... وقيل الخببُ السرعة"، وقد عدّه عبد الله الطيب من الأوزان القصار، ورأى أنه لا يصلح "إلا للحركة الراقصة الجنونية"<sup>٩٩</sup>. يهمننا من هذه الشواهد تأكيدها على "السرعة" و"العدو" و"الحركة" و"الرقص" و"الجنون"، وإذا كنا نستبعد احتواء الوزن على "معنى مجرد سابق على تحققه في الممارسة النصية"، فإننا نستحضر الأثر البليغ لمفاهيم الشعرية العربية القديمة في تشغيل وتوجيه الخيال الشعري عند الشعراء قديمهم وحديثهم... وهنا نفترض أن مشتاقا يستدعي هذه الاعتبارات في اختياره لتفعيلية "المتدارك"، حيث وجد في تركيبها ما يتناغم مع التيمة المطروحة في المقاطع وهي "الخطوة السائرة". للسير تواردات عمودية كثيرة منها: الهرولة، الركض، العدو، المشي... فما الذي تباشره خطوة الشاعر "المقامرة باللوعة"؟

يكشف التحليل العروضي عن تقيد الشاعر بالتفعيلية التامة "فاعلن" في جل الأسطر الشعرية، يستثنى منها سطر واحد وردت فيه تفعيلية واحدة مخبونة: (هفهاف المسير التي بذرتها خطاي/ فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن). أما الأضرب

<sup>٩٩</sup> المرشد إلى فهم أشعار العرب : ج ١.

فلا تخرج عن صورتين) :فاعلن/فاعلان)، كما أن التدوير لم يتحقق إلا في سطر واحد هو ذاته الذي عبّر فيه الشاعر عن إرباك الدروب لخطاه في الوقت الذي لا تفعل ذاك بسواه:

... "كلّما أبصرتني خطاي

أربكتها الدروب التي باركت كل خطو

سواي " ! ...

فاعلن فاعلن فاعلان

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

علان

رغم أن لتفعيلة المتدارك تنويعات أخرى لن يكون آخرها ما أباحته نازك الملائكة للشاعر الحرب "أنها الموسيقية" نجد الشاعر لا يكثرث بتلك الجوازات، ويمضي منشيا بالتفعيلة التامة، شبيهة السير بمشي الأسير المعنى المدجج بقيوده الذهبية التي " تقيس" خطاه. إنه سير لا إرادي طالما أنه لف في نفس المدار الذي يقنع الشاعر بعدم جدوى الحلم بالجديد!! (أذكر الخطى في لوحة فان خوخ التي جسد فيها لحظة مشي الأسرى داخل ساحة السجن ) .

يتبين أن "عروض" المقاطع الثلاثة يسير في اتجاه مضاد للبتر والقطع والانشقاق والنقصان، ويميل إلى الاكتمال والالتئام والامتلاء، ولا يبقى لنا هنا من فرضية " الحد الأدنى

غير انزياحين لا يعدوان أن يكونا تنكيرا للذاكرة لا كشفا عن  
شظاياها :

-الانزياح عن نظام الشطرين المتناظرين  
-الانزياح عن بعض بنود نازك الملائكة (مثل توظيف  
التفعيلة الخامسة) .

إن ما يبرزه العروض يتساق أيضا مع ثبات المقاطع  
الثلاثة على الشاشة وجمودها رغم أن البرمجة تتيح تحريكها  
على ألف وجه ووجه، فالمتن بالصورة الواردة هنا يبقى  
محتفظا بكل خصائص الشعر السطري-الجمالي المتداول ورقيا،  
بل إن نهايات الأسطر الشعرية ذاتها تتميز بوقفاتها العروضية  
الناتئة التي تزداد حدة حينما تتصادف مع تمام التركيب  
والدلالة!

ويهمنا هنا الالتفات إلى ظاهرة إيقاعية أخرى، تتمثل  
في قطع الشاعر لامتداد النفس الحركي الذي يقتضيه النظم  
النحوي في أواخر جل الكلمات الواردة بنهايات الأسطر  
الشعرية، وقد تم ذلك بالتسكين الأكثر حدة (المد المتبوع  
بالسكون) الذي يبرز اختناق السائر على حساب الامتلاء  
القسري للوقفة العروضية: (عتيق، شمسُهُ(و)، النهار، السنين،  
حاشية، السماء، خطاي، العتيق، العتيق، خطاي، سواي، جديد،  
جديد، الدروب، غريب، جديد، خطاي، جديد، العتيق)... بدون  
تسكين هاته الكلمات تتبدد الوقفة العروضية ويضيع الدال

العروضي المؤشر على قيود الشاعر السائر بالمدار العتيق.  
ورغم ذلك فالشاعر لم يثبت علامة السكون إلا مرة واحدة فوق  
كلمة واحدة هي: (الدروب). ما دلالة هذا الترك؟ هل هو  
علامة على الانشقاق في مقام الاكتمال؟

أميل إلى تفسير هذه الظاهرة النحوية-الإيقاعية بأثر  
إيقاع اللهجة التي يتداولها الشاعر ومحيطه العام، ومن هذا  
المنطلق فالقارئ غير المكترث بالبناء العروضي سوف يميل  
تلقائياً إلى تسكين أواخر بعض الأسطر فقط لا جميعها (كلمة  
"حاشية" كمثال لن يتم ختمها بهاء السكت لوجود النقطتين)، مما  
يجعل القراءة الفعلية تتجه في أفق آخر، غير عابئة بأفق  
"القارئ الضمني" الذي يستحضره الشاعر أثناء الكتابة .

ضمن لائحة الكلمات السابقة تكرارات تطابقية:  
(عتيق=العتيق، خطاي=خطاي، عتيق=العتيق، خطاي=خطاي،  
جديد=جديد=جديد=جديد)، وهي تبرز مدار الرؤية التي يصدر  
عنها الشاعر: ارتباك الخطى السائرة من العتيق إلى "الجديد".  
إذا تجاوزنا الأسطر المنتهية بالدوال السابقة لا تبقى  
أمامنا سوى الأسطر التالية التي وردت كلماتها الأخيرة ساكنة  
بمقتضى البنية الصرفية والنحوية (المد أو التتوين)

فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها

من غبار الليالي التي

يقتفي ظلها :

أربكتها الدروبُ التي باركت كل خطو

نخلص من قراءتنا للدال العروضي إلى أن الاكتمال  
والامتلاء الظاهرين في تفعيلة المتدارك، يتوازيان مع سكنات  
أواخر الأسطر في خلق رؤية قائمة على "العناد والإصرار"  
برغم اختناق الأنفاس وارتباك خطى السائر في ليل  
القصيد.<sup>100</sup>..

### في السير على الأثر

إن المقاطع الثلاثة قابلة لقراءات مختلفة، ويهمننا في  
هذا المقام الرقمي الوقوف على العناصر التالية:  
الفضاء: يقدمه الشاعر بصور يتعانق فيها المكان  
والزمان ، وذلك بدءاً بمطلع المقطع الأول:

في مدار عتيق ...

أجلت شمسهُ

ضوءَ ذاك النهار

فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها

صوتُ خطوِ السنين "

اهتمامنا بالفضاء (وهو غير الكتلة الرقمية الماثلة على  
الشاشة) يستجيب لفرضية التراسل الناشئ بين النص ونصف

---

<sup>100</sup> تباريح مشتاق عباس معن الرقمية .

اللوحه المبثور ( الشاهد والغائب)، ونرى في الأسطر الخمسة  
أعلاه أكثر من خيط رابط بينهما

فعل الطبيعة :بالإضافة إلى "الشمس التي أجلت ضوء  
النهار"، نواصل القراءة :

..."أدلجت عتمة حاشية

من غبار الليالي التي

لم تزل فوق رمش السماء "...

ودائما يثيرنا استمرار التواصل بين الكلمات والصورة  
المبثورة، ذلك أن العتمة حاضرة بقوة لدى دالي كما أن الشمس  
يستدعيها للذهن الأفق المضاء بما بعد المغيب...

فعل الذات :يبدأ وينتهي في المشهد الموصوف سابقا،  
ويتحدد بالخطو والمشي والسير ك"حركة" تتم في المدار  
والطريق والدروب (وهي ألفاظ مثيرة التكرار في المقاطع  
الثلاثة باشتقاقاتها وترادفاتها العديدة) .

يستفاد من المقاطع الثلاثة أن هناك تنابذا بين الخطوة  
والطريق؛ فالخطوة تبارك الجديد-المدهش-الفاتح، والطريق لا  
تعود إلا إلى نفسها وبالتفافها تلف الشاعر "من جديد". وهذا  
التركيب نفسه يجعل العتيق والجديد هنا صنوين وليس ضددين،  
أي أن عبارة "من جديد" لا تعني هنا غير انكفاء الخطوة  
واستعدادها لاستئناف البدء عبر "التكرار السيزيفي لما تم في  
السابق!"



بتأملنا في الجزء المبتور من اللوحة لا نبصر أثرا  
للبشر ولا طريقا مؤثرا على "خطى سابقة"، مما يجعل أي  
سير هنالك هو نوع من "الفتح الجديد"، مغامرة تقود أثرها إذ  
تؤسس خطوتها المقامرة بكل شيء ضد الموت والتخثر  
والركود. أما "المدار" الذي يسير بدربه الشاعر فهو دائري  
مغلق مثل تفعيلة المتدارك وسكنات نهايات الأسطر. نقرأ :

... "كلما أبصرتني خطاي

أربكتها الدروب التي باركت كل خطو

سواي ! ...

\*\*\*

...فتست خطوتي عن طريق جديد

في مدار جديد ...

يحتوي هففات المسير التي ضيعتها الدروب .

\*\*\*

...في مساء غريب

عانقت خطوتي خصرَ دربٍ جديد

...غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لفني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق ... ؟ !

إن خطى الشاعر تبارك الطريق لكن الدروب تربك

خطاه وتقودها للانكفاء و"إعادة ما كان، من جديد"، ثم اليأس

من الوعد الذي يشق أفقه في الطريق دون لف ولا دوران .  
من حيث بناء الصور وتشغيل اللغة نلاحظ ما يناظر العروض،  
حيث يستمر "العتيق" في الحضور، ففضلا عن رتبة التفعيلة  
تتلاحق الاستعارات المتنامية بألفة لا ينفها إدهاش أو إرباك،  
ووسط هذه الألفة تتبثق، بجذتها وتضادها العنيف، هذه الصورة  
الواردة بالمقطع الأخير :

... "في مساء غريب

عانقت خطوتي خصرَ دربٍ جديد

... غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لفني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق ... ؟ !

إن استعارة الخصر ل "الدرب الجديد" وجعله متعانقا  
مع خطوة الشاعر يسمح لنا بتأكيد "الأثر السوربالي"، حيث لا  
يعود من الممكن الفصل بين جسد الطريق وجسد السائر.. لكن  
تصعيد الاستعارة لا ينجم عنه هنا غير اللف الجبري في "المدار  
العتيق": "الخطوة تصر على الجديد لكن الذاكرة تصر التليد،  
وبهذا المعنى لا ذاكرة للخطوة غير التكرار والانكسار.

### الخطوة البتراء

نخلص إلى أن بتر الموسيقى وتقطيع اللوحة  
و"تعويض" غياب نصفها ب "المتن الشعري" تقنية إبداعية  
رقمية لافتة للانتباه، وكان من الممكن أن تذهب أبعد وأعمق

في العناق الباني للمعنى، لولا أن حازر "الحد الأدنى" الذي يقود أثر الشاعر وخطوته لا يسمح، راهنا، بغير ذلك .

وبالجملة، تنهض هذه "الخطوة البتراء" على السرعة الممتلئة (من حيث الإيقاع) والخطوة المنكسرة (من حيث التيمة) والعنمة الغامضة (من حيث الفضاء) والبتتر الحاد (من حيث التقنية البرمجية غرافيكيا وصوتيا)<sup>101</sup>.

بعد أن تؤكد الأدبية بهيجة إدلبي (تقنية التعويض) تلك ، تعتمد للكشف عن التعضيد الدلالي بين جهات البناء النصي التفاعلي الثلاثة : الحرفي / الصوري / السمعي ، إذ تقول : ( وبالاتجاه إلى المتن الأول للقصيدة الذي يفتح أمامنا بعد الضغط على الأيقونة الأولى يواجهنا نص شعري وخلفية صفراء ولوحة "إصرار الذاكرة لسلفادور دالي ، مع خلفية صوتية موسيقية تتابع الضغط على الذات ولعل القارئ وهو يحاول ملازمة أضلاع النص الشعري يلفت انتباهه ذاك الشريط الإخباري بشكل يدعو إلى البدء منه وهذا الشريط هو بمثابة العنوان لنص المتن وبهذا الإخبار يوجه عناية القارئ إلى دلالاته ، إلى الصفة الجوهرية بين كلمات الشريط وكلمات المتن :

---

<sup>101</sup> المصدر السابق.

عاجل : - ... باتجاه مخيف ... تأخذني خطوتي / فهي  
تعرف أسرار كل المخاطر / لكنها تشتهي أن تقامر في لوعي  
دائما

فينكشف المتن وكأنه تفصيل لهذا الشريط لتوصيف الحالة  
والدخول إلى معطيات الإشارات التي أوماً بها الشريط .  
وندرک أيضا مدى الانسجام بين لوحة إصرار الذاكرة وبين  
النص ( تكرار الخطو ، الدروب ، المدار — الزمن )  
وكان النص استل أسرارہ من أسرارها فانطوت في مداه  
ورؤياه.

النص يدخل في مدار عتيق / أجلت شمسہ ضوء ذاك النهار  
/

ليتجه باتجاه مخيف فإذا به في مواجهة الزمن بدلالاته /  
الشمس / السنين / الليالي / ليأخذ من خلال ذلك شكل البداية  
لتشكيل السيرة الذاتية في مدار الطريق الغريب .. فالساعات  
المائعة متناسبة مع درب الشاعر وطريقه السرابي المفتقد  
للوقت ، وكل ما في اللوحة دلائل ضياع وانكسار ، وحين

وهذه الرؤيا تنسحب على جميع اللوحات التي تتعالق مع النص  
الأدبي في هذه القصيدة التفاعلية، أما خصوصية لوحة إصرار  
الذاكرة في هذا المقام فهي تكتب سيرة الزمن كما الشاعر  
يؤرخ لزمانه المتداخل بأبعاده ، فاللوحة " من خلال الساعات  
الرخوة والمائعة تعالج الزمن في سيرورته المزبوجة

باتجاهي الماضي المتمثل بارتحالات الذاكرة والمستقبل المتمثل بالانتظار والتوقع ، وكذلك قطبيه الأزليين المتمثلين بالزوال والديمومة كما تعالج علاقة الإنسان بالفراغ الذي تحول إلى متاهة زمنية موازية ترتادها الذاكرة وتعجز عن الخروج منها فتذبل كذبول تلك الساعات التي تتلاشى وتحتضر " ١٠٢ ولعل هذه اللوحة يمكن أن تتناسل في سيرورتها الزمنية لتتهض في جميع نصوص هذه القصيدة لأن القصيدة بكل مقاطعها وشرائطها المتحركة ونصوصها المخفية وأيقوناتها إنما تعبر عن حالة من صياغة الزمن ، وتفكيك أبعاده ، للوصول إلى أسرار هذا الوجود للكائن ، وهو يتبادل الآلام بينه وبين ذاته . في عالم منفي من أحلامه ، إلى تيه الوجود .

فالزمن في نص المتن الأول أيضا متجه إلى نهايته كما هو الكائن في دوائر الفراغ يبحث عن وجوده وعن كينونته :

**فتشت خطوتي عن طريق جديد / في مدار جديد / يحتوي  
هفوهات المسير التي ضيعتها الدروب**

لكن المسار الغريب عن أحلامه وعن أسرارهِ يقوده إلى لحظة البدء إلى ذاك الطريق العتيق مشبعا بموسيقاه الجنائزية الحزينة التي تشيعه إلى بدايته / نهايته

---

<sup>١٠٢</sup> غازي انعيم ، سيرورة الزمن المزدوجة ،

هذه النهاية تأخذنا إلى خطأ الشاعر لندخل في الحاشية إلى تشكيل آخر من الشعر العمودي الذي يأتي كحالة استطراد في تحليل الضياع وتلاشي الأزمنة والأمكنة يعيننا على ذلك الشريط الأحمر أسفل النص :

عاجل قليلا .. / ستذبح خطوتي كل لقيط ينز بدربي /  
فأرضي تدر الزناة .. فهي موبوءة بالمغول .

لنرى أن الشاعر هنا يقرأ السيرة من جهة أخرى فإذا به يعود إلى الطريق نفسه وإلى التلاشي نفسه وإلى الموت الذي يحاصره من كل الجهات ليدخله في مدار النتيه والضياع :  
ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري  
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يمينا وهو محض يساري

...

ضاع الطريق أم التي ضا عت خطاي ولفها مشواري  
وتأتي الخلفية اللونية التي تتناسب وتتسجم مع حالة الضياع والنتيه حيث تتشكل من دوائر يتداخل فيها الأزرق والأحمر والأسود والأبيض تحيلنا وسطها إلى فراغ مخيف في آخره دائرة بيضاء أشبه بكوة للخلاص ، ويكتمل الانسجام من خلال التشكيل البصري للأبيات حيث جاءت بخط داكن على خلفية داكنة وهذا الأمر جاء عن إدراك الشاعر لهذا الانسجام التام بين النتيه الذي يعبر عنه بالكلمات وبين النتيه الذي تشي به الخلفية ومن هنا يدخل القارئ أيضا أو المتصفح " في حالة انشغال دائم ليس فقط بالنص الظاهر أمامه على الشاشة بل

ومعه أيضا " ١٠٣ وبال دخول إلى أيقونة مكابرة تأخذنا الموسيقى الهادئة التي تعين المتصفح على التأمل بخلفية لسماء ملبدة بالغيوم التي يتداخل فيها الأسود بالأزرق بالأبيض بالأصفر بتشكيلات تضع الكائن أمام حالة من الصمت والحزن والتأمل يشير إليها الشريط المتحرك بكلماته باللون الأبيض من أعلى النص :

لا تحتاج إلى العجلة .... / ليس لي : أن أسل الحنين  
والدموع التي طرزت غمد هذا الشجن / أثت فوق وجه  
الأسيل لي بقايا وطن / ليس لي : أن أهز الخيال ..  
والدروب التي فقات بؤبؤ الذاكرة أورثتني الخريف /  
فاساقت ثمرة الذكريات / ليس لي : أن ألف الجراح  
والدماء التي أطرتها العروق .. طرزت في أكف الضماد  
فوهات النزيف

صحيح أن الشريط طويل نسبيا ويمتد نصا شعريا متكاملا كما  
سوف تكون باقي الأشرطة المتحركة ، إلا أن الشاعر بإشاراته  
المعنونة في بداية الشريط / لا تحتاج إلى العجلة / يفتح نافذة  
للتأمل الهادئ لأن الأمر يحتاج إلى هذا التوقف أمام تلاشي  
خيارات الشاعر في الخلاص.

وكانها دعوة لمشاركته هذا الشجن الحزين في وطن صار بقايا  
والدروب أورثته الخريف ، ولم يعد به سوى الذكريات

---

١٠٣ د . فاطمة البريكي . المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

الحزينة في عالم من الدماء والنزيف المستمر على جسد  
الوطن . ويكتمل الحزن في مقامه حين نلامس النص الشعري  
بشظاياه التي خرقت باب الشاعر :

تحاصرني المنايا والشظايا / والهتافات التي ختلت ببياي /  
تباغتني / لأفتح التاريخ

ضمن هذا الحصار يتلاشى الخيار ، في ظل الموت والشظايا  
التي خرقت باب الخلاص ، فلا خيار سوى المشي على  
الشظايا للوصول إلى لحظة الوجود<sup>١٠٤</sup> .

---

<sup>١٠٤</sup> الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت .





# المحتويات



## المقدمة : ..... ١٨-٧

ضرورة التغيير

## الفصل الأول : ..... ٤٤-١٩

الحداثة التكنو - أدبية

عصر من القلق المستمر

- الشرق المؤثر

- الستار الزجاجي

- تنبيه الآخر

- المشترك الثقافي

- المشترك الإنفوميدي / المعلوماتي

- مثقفو الحداثات

- مثقف التكنو - أدبية

## الفصل الثاني : ..... ٦٦-٤٥

جذور التفاعلية الشعرية / من الورقية إلى الرقمية

- الحوارية ( تداخل التقنيات المسرحية والشعرية ) :

- السيناريو ( تداخل التقنيات الدرامية - التمثيلية

والشعرية ) :

- الهامش ( تداخل تقنيات الكتابة - هندسة الطباعة

والشعرية ) :

- الومضة ( تداخل تقنيات الفلاش - لقطة الكاميرا

والشعرية ) :

### الفصل الثالث : ..... ٦٧-٩٠

العلاقات التركيبية والاستبدالية في صياغة النصّ التشعبي

- الحركة
- طبقات نصية
- التشعب
- المجالات الرقمية الفاعلة
- العلاقات الاستبدالية والتركيبية

### الفصل الرابع : ..... ٩١-١٧٠

المغايرة في تفاعلية التباريح الرقمية/ البحث عن جديد

- مدخل :
- تقنية الخضرمة
- تقنية المنيوبار
- تقنية البناء الدائري المتجاور
- تقنية التعويض

### المحتويات : ..... ١٧٠-١٧٤



---

لوحة الغلاف : للفنان عبد الحليم ياسر .







يقدم هذا الكتاب تبئيرا  
معاصرا لمفهوم الحداثة  
وفقا لمعادلات العصر  
المعيش بوصفه تكوينا  
جديدا يجمع بين الكشوفات  
التكنولوجية ومعطيات  
النص الأدبي انطلاقا من الأطر  
الثقافية العامة الممثلة  
لتغيرات النظام المعرفي